
Biblioteka Główna i OINT
Politechniki Wrocławskiej
100100369471







KÜNSTLER SCHLESIENS

I

BUCH

HERAUSGEGEBEN VOM KÜNSTLERBUND

SCHLESIEN

IM MITTELLAND-VERLAG G.M.B.H. FRANKFURT/M.

1925



INHALT

V O R W O R T

Indem der Künstlerbund Schlesien diese Buchfolge herausgibt, ist er sich bewußt, einer Notwendigkeit zu entsprechen. Über die Künstler, die ihm angehören, liegen seit dem Bericht von Alfons Niemann im Schlesischen Jahrbuch 1913 noch keine zusammenfassenden Veröffentlichungen vor. Fortlaufend soll nun von den Schaffenden berichtet und aus ihrem Schaffen Wesentliches gezeigt werden. So wird ein Archiv zustande kommen, das Geleistetes bewahrt. Und aus Erstrebtem wird Wille und Absicht deutlich werden. Es handelt sich nicht um die Betonung örtlicher Gebundenheit. Auch nicht um die Kundgabe eines Programms. Aber aus dem Wechsel der Auffassung, der Art des Gewollten und dem Grad des Erreichten wird vielleicht der Sinn des Weges sich offenbaren, der dem Künstlerbund Schlesien, als einer Vereinigung schlesischer Künstler, vorgezeichnet ist. Die Abbildungen, auf die besonderer Wert gelegt ist, wollen erreichen, daß vor allem das Werk spreche. Der begleitende Text, von der biographischen Notiz bis zum übereinstimmenden Bekenntnis, will sachlich ergänzen, aber sich auch nicht versagen, von Erkanntem hingebend zu zeugen. Gerade Schlesien, im südöstlichen Bereich des deutschen Schaffensgebietes, hat nicht nur das Recht, sondern, lange versäumt, die Verpflichtung, dem Austausch der geistigen Kräfte, die ohne Grenzen sind, sich einzufügen.

BERNHARD STEPHAN

MARGARETE MOLL

Wenn man mit den Augen und Anschauungen Adolf Hildebrands vor die Arbeiten von Margarete Moll tritt, so fühlt man sich zunächst leicht befremdet. Die flächige Bildmäßigkeit, welche Hildebrand von der Plastik forderte und die dem Werk etwas Gestilltes, Klassisch-Beruhigtes gibt: sie wird in den Werken unserer Bildhauerin vermißt. Das ist aber nicht Mangel, sondern entspringt einem anderen Wollen, wie es bei unseren gegenwärtigen Künstlern allenthalben zu finden ist. Hildebrand empfand noch das Kubische als etwas Quälendes, das überwunden werden müsse. Jetzt hat man in dem Verlangen nach dem Ursprünglichen gerade die primitive Lust an praller Körperlichkeit wiedergewonnen, freut man sich daran, einen Hals wie eine Säule zu bilden, einen Kopf wie eine Kugel oder die Gestalt in barocker Drehung herumzuwerfen, um ihre Räumlichkeit zu betonen.

Matisse, der Maler-Bildhauer, hat einmal einen liegenden weiblichen Akt geschaffen, der von dieser plastischen Derbheit und Raumverdrängung lebendiges Zeugnis ablegt, und in seiner Schule hat Margarete Moll entscheidende Einflüsse erfahren. Man betrachte nur die hier abgebildete Bronzestatuette einer ruhenden Frau: wie ausgreifend ist zum Beispiel der rechte Arm nach vorwärts gebracht und wie werden die Oberschenkel aus dem Rumpfe herausgeworfen!

Und noch in einem Zweiten tragen die Arbeiten von Margarete Moll das Signum der gegenwärtigen Kunst. Hildebrand und seine Anhänger fragten vor allem darnach, ob auch das Auge Befriedigung fände; der seelische Gehalt verstand sich von selbst. Jetzt ist die Beseelung in den Mittelpunkt alles Schaffens gerückt worden. Man fürchtet in seinem Ausdrucksbedürfnis niemals die Zuspitzung, die Übertreibung, das Groteske; man fürchtet nur dieses Eine, daß die Form leer bleiben könne, anstatt mit Empfindung gefüllt zu sein. Auch an den Arbeiten von Margarete Moll erkennt man, daß hier ihre stärkste Anspannung liegt; der optische Eindruck wird erst in zweiter Linie bedacht. Aber ihre Arbeiten zeugen denn auch von einer sehr verfeinerten Sensibilität; und jedesmal wird der individuelle Reiz des Gesehenen in einer ganz individuellen Weise vorgetragen. Man vergleiche daraufhin die beiden hier wiedergegebenen Mädchenköpfe. An dem einen mit dem schlicht gescheitelten Haar ist alles schlank und spröde gebildet. Der Blick liegt noch zurückgenommen in den Augen, der Mund ist noch stumm und verschlossen; kaum wagt er sich zu entschlossenerer Bildung hervor. Das Mädchen mit dem schrägen Hute hingegen hat etwas Glutvolleres

und Keckeres; man denkt von fern an neapolitanische Straßensänger. Der Kopf ist leidenschaftlich zurückgebogen, die Augenhöhlen sind tiefer, die Wangen voller, die Lippen verlangender vorgewölbt; jede Linie ist kräftiger, entschiedener gerundet.

»Wo die Konzeption aufhört, läßt auch die Hand die Arbeit ruhen«; dieses Wort von ihr bezeichnet ihre absolut ehrliche Schaffensweise, die nicht auf Wirkung oder äußerliche Vollendung ausgeht, sondern einzig und allein darauf, ihre Gefühlswelt in Formen zu gießen.

Aus dieser inneren Belebtheit heraus sind auch ihre Zeichnungen zu verstehen, die zuweilen ihre plastischen Arbeiten noch übertreffen, weil hier die Konzeption niemals abbrach, die Hand also nicht zu ruhen brauchte, ehe das Werk fertig vorlag. Es sind Landschaften, Tiere oder Köpfe, aber alles das gespiegelt von einem Fühlen, das sich ohne Aufdringlichkeit, nur feinen Ohren vernehmbar, in lyrischer Zartheit ausspricht.

FRANZ LANDSBERGER

ALFRED VOCKE

Alfred Vocke, Professor an der Kunstakademie in Kassel, in Breslau geboren, hat seine künstlerische Ausbildung auf der Breslauer Kunstakademie erfahren und war auch eine Reihe von Jahren in Breslau tätig, konnte jedoch wie so manche künstlerisch begabte Schlesier in seiner Heimat aus Mangel an Verständnis keinen Boden finden und siedelte nach Berlin über. Dort wurde seine besondere Begabung bald erkannt, und er erhielt im Jahre 1923 eine Lehrtätigkeit an der Kunstakademie in Kassel übertragen. Es ist kaum zu zweifeln, daß diese starke Persönlichkeit bald in einen noch größeren Wirkungskreis hineingezogen werden wird.

Schon früh in seinen ersten Breslauer Arbeiten zeigte sich die Eigenart seiner Begabung. Diese besteht in einer großen Universalität, verbunden mit starker plastischer Ausdruckskraft und erfindungsreicher Gestaltung. Diese Universalität erstreckt sich nicht nur auf das ganze Gebiet der Plastik, von Monumentalplastik bis zur Plakette und dem kleinsten Gegenstand angewandter Kunst, sondern zeigt sich auch in der handwerksmäßigen Beherrschung sämtlicher Techniken des Hauens in Stein, Treibens in Metall ‹Silber, Kupfer, Eisen›, des Schneidens in Holz und Elfenbein, Keramik usw.

Seine Monumentalplastik zeigt große Form, einfache Linienführung und starken geistigen Ausdruck. Die Madonna auf dem Esel reitend, wohl neben der Gruppe des liegenden Paares sein bedeutendstes Werk auf dem Gebiete der Großplastik, ist von rührender Schlichtheit, von menschlichsinnlichem, unschuldigem Liebreiz und göttlichem Ahnen.

Die lagernde Gruppe von Mann und Weib drücken in ihrem ruhevollen Gelagertsein das Gefühl der in Liebe im andern gefundene Heimat aus. Alle seine Großplastiken sind wie altägyptische Plastik trotz ihrer naturalistischen Zurückhaltung von feinstem sinnlichen Reiz.

In Verbindung mit Architektur gestaltet er seine Bildwerke oft erzählend. Sie sind in solchem Fall entweder bandartig umrahmend oder flächenbedeckend angeordnet.

Bei dem Portal des Konsumvereins Vorwärts sind in meisterhafter Raumverteilung auf kleinstem Raum die wichtigsten Gewerbe und Handwerke dargestellt, die die Werke schaffen, die in diesem Haus an den Verbraucher übermittelt werden, und die zugleich Träger des Unternehmens sind. Der Verein »Vorwärts« dargestellt als soziales Aus=

tauschunternehmen für Erzeuger und Verbraucher in gleicher Person. Man sieht den Maurer, Schmied, Zimmermann, Schlächter, Bäcker, Konditor, Pflasterer, Steinträger, Landwirt usw. Man sieht auch die Frau in ihrer Mitarbeit und ihrer Tätigkeit im Einholen und Verwenden des Bedarfs. Ein kleines Mädchen holt Fische im Netz, eines mahlt auf der Kaffeemühle, eine Frau geht mit dem Korb, eine wartet ihr Kind, eine knetet Teig und so fort. Aber das Schönste ist, daß allen diesen Gestalten in Verbindung mit ihrer Tätigkeit besonderer seelischer, charakteristischer Ausdruck verliehen ist. Die Lieblichkeit und Zuversicht der Jugend, das Gebücktsein, die Lebenserfahrung des Alters, die Ruhe, Frische, Selbstsicherheit des in seinem Beruf stehenden Mannes. Die sorgende Hingabe der Frau und Mutter. Man sehe z. B., wie sich in der ehernen Ruhe des Pflasterers der Rhythmus seiner Tätigkeit in Haltung und Gesicht ausprägt, die Eilfertigkeit in dem Korbtragenden. Viel ließe sich darüber sprechen. Man könnte nun einwenden: Ist in dem heutigen Großstadtgetriebe, wo niemand Zeit hat, jeder nur Eile, ein solch behagliches Erzählen am Platze? Ja, gerade wenn die Menschen, wie man es oft sieht, Zeit haben, sich zu Haufen zu ballen, wenn ein Droschkengaul umgefallen ist, ein Schutzmann einen Betrunkenen führt, ein Auto an die Straßenbahn gefahren ist, dann sollten sie auch Zeit finden, statt an Kulturwertvollem achtlos vorüberzugehen, vor einem solchen Werk ein paar Minuten durch Stillstehen und Betrachten sich Genuß, Erbauung, Zutrauen, Lebensfreude und Zukunftshoffnung zu schöpfen. Bei solchen Aufgaben läßt Vocke seinem Humor und der in ihm wohnenden Lebensbehaglichkeit oft voll die Zügel schießen.

An dem Portal eines Hotels in Kassel ist der ganze Hotelbetrieb in humorvollster Form dargestellt. Die Reisenden, ihr Ankommen, die Sorge um die Reisenden, um ihre Behaglichkeit, durch die Direktion und die Schar der Angestellten, Pförtner, Kellner, Zimmermädchen, Koch, Hausknecht, Liftjunge, ihre Verpflegung, Ruhe, ja sogar das Baden. Alles, was zum Hotelbetrieb gehört, ist hier zum Gegenstand der Darstellung in verständlicher, lustigster Form gemacht worden, so daß der Betrachter vor dem Portal gar keinen Zweifel mehr hegen kann, daß er hier vortrefflich aufgehoben und versorgt ist. Aber auch die Lösung dieses Portals rein architektonisch, die plastische Flächenwirkung, ist hervorragend gelungen.

Die Krone des Humors zeigt der Entwurf für den «Jobsiade»-Brunnen vor der Peter-Paul-Kirche in Bochum, von dem Gerhart Hauptmann gesagt hat, daß dieser Brunnen nur auf Vocke gewartet hat. Man muß natürlich die Jobsiade kennen, wenn man alle die lustigen Einzelheiten verstehen will. Aber wer sie nicht kennt, in dem wird beim Be-

trachten dieses Brunnens, dieses komischen Jobstes, oben auf dem mit den Darstellungen seines Lebens überzogenen stufenförmigen Aufbau die Lust zum Lesen geweckt. Am obersten Würfel fängt die Lebensgeschichte an mit der Erzählung über die Eltern, die viele Schafe, Kühe, Rinder und Kinder hatten, Weinhandel trieben, und so geht es fort bis ans Ende. Die hier dargestellten Reliefs des mittleren Würfels zeigen Jobs auf der Universität beim Zechgelage, das verzweifelte Schreiben des alten Jobses an den geldverbrauchenden Sohn. Dessen Ankunft von der Universität zu Hause hoch zu Roß. Das Nichterkennen und Staunen der gesamten Familie. Auf dem nächsten Feld die berühmte Prüfung, das allgemeine Schütteln des Kopfes bei der Antwort des Kandidaten Jobses, seine erste Predigt, das Entsetzen der Bauern, Jobs verliert seinen Sekretärposten, der Tod des alten Jobses. Im nächsten Feld sind dann seine Erlebnisse aus der Familie Ohnewitz dargestellt. Jobs wird ohne Jacke vom Wirt verjagt, kämpft mit den Räubern, während die Ohnewitzer um Hilfe schreien, er befreit die Familie, erzählt ihnen dann seine Erlebnisse auf dem Reisewagen. Die Überreichung der Klageschrift der Bauern an Herrn von Ohnewitz und Jobs als Schulmeister nehmen den unteren Teil dieser Seite ein. Auf dem vierten Feld des mittleren Blockes ist dann gezeigt, wie Jobs mit Amalia zusammen im Bett von dem Alten überrascht wird, dann Jobs bei Gebet und Gesang mit der alten Betschwester, beim Spiel und Erzählen. Die von ihm der Betschwester entwendeten Wertsachen und Geld stehlen ihm die Räuber nachts aus der Hose und so fort.

Auch der Gedanke für den in Kupfer getriebenen Ehrenbürgerbrief der Stadt Breslau für Gerhart Hauptmann ist eigenartig. Vocke stellt auf diesem nicht einfach Gestalten Hauptmannscher Dichtung dar, sondern er verwirkt diese Gestalten mit dem Wesen der Hauptmannschen Dichtung, der Darstellung des menschlichen Lebens von der Wiege bis zum Grabe. Geburt, Taufe, Firmung, Trauung, Tod, die menschlichen Leidenschaften, Liebe, Haß, Eifersucht, Trunksucht, Not, Armut, Arbeit, Religion, geistiges Streben werden im Rahmen des tannenbestandenen schlesischen Landes durch die Gestalten der Dichtwerke Hauptmanns dargestellt.

Seine vielen Werke auf dem Gebiete der Kleinkunst und der angewandten Kunst zeigen Erfindung und feine Empfindung. Es gibt kaum einen Zweig der angewandten Kunst, in dem er sich nicht erfolgreich betätigt hätte. Die Glasfenster im Sitzungssaal des Reichsrates sind von ihm. Kirchenleuchter, Buchdeckel, Urnen, Dosen, Broschen, Ketten hat er in Silber, Kupfer und Bronze getrieben oder gegossen.

Diese Vielseitigkeit sowohl in der Bewältigung der verschiedenartigsten künstlerischen Aufgaben als auch der handwerksmäßigen Beherrschung sämtlicher Techniken macht ihn

besonders zum Lehrer befähigt. Seine Schüler müssen alle durch das Handwerk gehen, erst vollständige Beherrschung des Handwerks erlernen, ehe sie an künstlerische Aufgaben herankommen, so daß auch denjenigen, deren Veranlagung nicht für die Aufgaben der freien Kunst ausreicht, immer die Ausübung des Handwerks Berufsgrundlage bleibt. Es wäre zu wünschen, daß dieser Geist allerorten auf den Akademien gepflegt würde. Man hätte dann weniger Künstlerproletariat, aber dafür mehr künstlerisch verständige Handwerker, wie sie frühere Zeiten besaßen.

So wirkt Vocke als ein wahrer und eigenartiger Meister der besten Kunst unserer Zeit, die ihm hoffentlich noch manche Gelegenheit zur Entfaltung seines Könnens bieten möge.

BERG.

ISIDOR ASCHHEIM

ist am 14. Oktober 1891 in Margonin in Westpreußen geboren. Familienzusammenhänge weisen ins Posensche. Seit seinem vierten Lebensjahr ist er in Breslau. Da man fürs Malen, wozu es ihn drängte, nicht viel Vertrauen hatte, auch die Lehrer nicht, steckte man ihn ins Geschäft.

Aber 1919 geht er, achtundzwanzigjährig, auf die Akademie. Friedrich Pautsch, der von der Kunstakademie zu Krakau herkam, nach einem Aufenthalt in Paris, wird sein Lehrer. Im Besitz des Schlesischen Museums der bildenden Künste in Breslau ist ein Bild von ihm, Flößer in den Karpathen. Es ist schon möglich, daß etwas von der Erregung solch eines Bildes den jungen Künstler fesseln konnte. Auch die beklemmende Stimmung, die Trostlosigkeit, mag etwas Verwandtes berührt haben. Es wäre verfehlt, aus diesem Bilde von Friedrich Pautsch weitgehende Konsequenzen zu ziehen. Die Wertschätzung, die der Künstler seinem Lehrer stets bewahrt, beweist, daß er sich in manchem befriedigt fühlen konnte.

Aschheim ist nie der großen Komposition geneigt gewesen, sie liegt ihm nicht. Um das Psychologische herauszustellen, das ihn beunruhigt und antreibt, genügt sehr weniges. Ein Kopf, ein paar Köpfe nebeneinander. Da ist sein Malen Auseinandersetzung mit dem psychologischen Erlebnis. Aus Beobachtung, Milieu, Umwelt.

Also konkrete Elemente, die seinem Schaffen zugrunde liegen.

Aschheim ist nicht der Maler der Pointe. Er malt nicht ein zugespitztes Problem, und doch kommt alles aus dem Gefühl eines Menschen, dem die Umwelt, die Welt ein immerwährendes Problem bedeutet. Nicht Erörterung, Thema. Die Tendenz, auch in leiser Form, wäre dem Künstler unausstehlich. Wie von selber ballt sich das Erlebnis des Weltbildes zu Gestaltungen, und dieses Erlebnis, so sehr es die Umwelt zur Voraussetzung hat, braucht sie doch nicht im Bilde. Der Weltenraum treibt das Bild heraus. So ist das Malen Aschheims triebhaft. Die Erkenntnisse kommen ihm, die Erlebnisse tragen sie ihm zu. Nicht immer werden sie zum Bild. Lange kann es unfertig in seiner Seele stehen, ehe es sich vollendet.

Aschheim ist kein Analytiker der Form. Er vertraut sich dem einmal in der Vorstellung Gefundenen an. Dann löst es sich von ihm. Und die Dinge, die ewig anbranden, werden einmal in der Bucht einer schöpferischen Stunde landen.

Und dennoch ist es das Spezifische, das ihn interessiert. Die schweifende Mystik hält sich am Objekt fest. Sie sucht es auf, klärt sich an ihm, ohne doch ihre Weite zu verlieren. Man ist überrascht, wie Aschheim zu Malern von der Art Wilhelm Leibls steht. Wie ihn da die Beobachtung der Umwelt anzieht, nicht nur der psychologischen, das Konkrete, Gesunde. Auch das Robuste – bei den alten Holländern – gibt ihm Direktive.

Immer dort, wo das Wahrhaftige, das Ungefälschte ist, ist er auf dem Posten. Die Menschen in ihrer Landschaft, in ihrer Verbundenheit, in ihrem Schicksal. Polen als Erlebnis, Krakau, das der Künstler noch nicht besuchte, aber das in seine Gedanken immer wieder hineintritt. Das Italien der Baedecker-Reisenden oder der den ewig blauen Himmel Suchenden ist zu süß empfunden. Süditalien ist ihm sehr nahe, Sizilien, wo vielleicht schon Afrikanisches gedeiht. Die Mystik des Katholischen, das Zeremoniell und seine Diener. Ich denke an Tertullian, den Karthager, den Apologetiker, und seine feurige Beredsamkeit. Oder an Paulus, den Orientalen. Exponenten ihrer glühenden Landschaft ihre Seelen!

Aber die Feste venezianischer Malerei, die Gastmäler, bleiben ihm fremd. Pompejanische Malereien sind stark und voll Leben. Das mittelalterlich Religiöse nimmt er in großer Inbrunst auf.

So begreift sich das Schaffen, dem Aschheim sich hingibt, nicht als Aufgabe, sondern als Bestimmung. Als sein Leben schlechthin. In den Straßen, in den Kneipen, da und dort, überall ruft ihn das Ekstatische. Das aber ist ihm nicht das Gesuchte, sondern das Voll-Lebendige, und dessen Sinn ist ihm letzten Endes: Einfachheit.

Darum läßt sich sein Schaffen kaum in ein Programm einfangen, eben weil sich da ganz ein Leben gibt. Schwer ein Katalog aufstellen, der registrieren könnte. Man kann das Leben und auch die Kunst nicht abstecken.

Man wird bei Aschheim vergebens eine Richtung suchen. Kein Blender, Phraseologe der Leidenschaft. Aschheim ist Jude. Er verleugnet seine Rasse nicht. Auf ein Europäertum, das Maske wäre, verzichtend. Was ihn mit dem Boden, auf dem er steht, verbindet, ist Ehrlichkeit.

In seinen Bildern glüht die Farbe. Aus dem Schwarz, einer feierlichen Dunkelheit, leuchtet sie gehalten hervor. Nicht um ihrer selbst willen. Ganz Ausdruck. Alles Leben wächst auf dem Untergrund einer tiefen, dennoch klar erschauten Melancholie. Das ist nicht der Gegensatz zur Beobachtung, aber ihr metaphysisches Vermächtnis.

Die Gegenstände, die Aschheim malt, sind Landschaft und Mensch. Die Landschaft im Sinne des unendlichen Raumes, in dem die Bewegung der Seele geht. Menschen in der Allgemeinheit einer Stimmung, die sie wie Bergung umfaßt. Dann das Porträt. Der Mensch

als Individualität. Aber Aschheim führt ihn in den Kreis seiner eigenen Weltempfindung hinein. In der Graphik bevorzugt er die Lithographie, die dem Impuls so willig gehorcht. Dann die Radierung, oft geschmeidig, voll Zartheit, Glanz. Es ist viel leise Musik darin. Holzschnitte, wo sie sich finden, besonders die ersten, dumpf verquält, Trauer, aber doch natürlich. Natürliche Sprache des eigenen Seins.

Der Gefahr, Epigone zu werden, ist Aschheim nicht erlegen. An Otto Mueller, dem er sich anschloß, habe er sich selbst gefunden, ist sein Bekenntnis. Nach dem Weggang von Friedrich Pautsch wurde Otto Mueller sein Lehrer. Diesem Künstler, dessen Bilder sind wie die Natur, anonym und doch persönlich, fühlt sich Aschheim menschlich und künstlerisch am tiefsten verpflichtet. Man wird in Aschheims Bildern nicht die Sprache Otto Muellers finden. Sie berühren einander im Instinkt. In dem Müssen aus Zwang.

Aschheim fühlt sich als Werdender. Daß er von früher Unrast zu Gleichmaß kommen konnte, davon zeugen letzte Aquarelle und manches andere, das entstand. Noch immer aber sind sie von Bewegung erfüllt: Frucht aus dem Schweifen, Sehnsucht aus Beharrung. Sie sind lebendig.

Der Mitlebende will von dieser Kunst nichts anderes weitergeben, als was sie ihm vermitteln konnte. Wer über einen schaffenden Künstler schreibt, zu dem Verwandtes neigt, meint keinen Epilog.

BERNHARD STEPHAN

JOHANN DROBEK

In den Kampf um den täglichen Ruhm, der auf dem Parkett der Ehre ausgefochten wird, hat er niemals eingegriffen. Untauglich zum Salondienst, harthörig wenn die Parole für neue Richtungen und Sensationen ausgegeben wurde, blieb er ein schweigsamer Eigen= brödler, der von jeher auf die tumultvolle Anerkennung der Kunstsportleute heiter ver= zichtete und der darum bei der Verteilung der herkömmlichen Lorbeerrationen oft genug übergangen wurde.

Oberflächliche Kritik verzeiht ihm nicht, daß die Erdbebenstöße des Expressionismus ihn unerschüttert ließen und er in der Parteien Kunst und Haß niemals zum Schwanken kam. Aber eine einsiedlerische Abgekehrtheit von den Tagesproblemen ist nur dann verdächtig, wenn sie jener seelischen Arterienverkalkung entspringt, die aus Bequemlichkeit bei bewährten Schablonen bleibt. Sie kann auch, wie bei Hans Thoma, zu einer ur= wüchsigen Solidität sich durchringen, in der eine Persönlichkeit, jenseits aller über= nommenen Fix= und Fertigkeiten, in Ruhe zu ihrem eigenen Wesen sich entfaltet.

In diesem Sinne hat Drobeks Kunst etwas Altmeisterliches an sich. Seine Bilder zeigen nichts von jener frechen Genialität, die für den Augenblick blendet und sich schon wenige Jahre später nicht nur von der mangelhaften Grundierung, auch von der gelang= weilten Seele losblättert. Er ist ein langsamer Arbeiter, der keinen Pinselstrich einer unterkittigen Inspiration oder dem Zufall überlassen will, und mit apothekerlicher Sorgfalt mischt er seine Farben, weil ihm, dem in handwerklicher Dienstzeit Geschulten, eine gesunde und gediegene Technik selbstverständliche Voraussetzung bleibt. Wie alle Spät= reifen überwindet er mühsam jene Hemmungen, die sich einem gesteigerten Verant= wortungsgefühl so oft entgegenstellen. So ist mit Notwendigkeit die Zahl seiner Werke beschränkt.

Das Ziel seiner Kunst ist die Natur. Dieser Satz wäre eine Phrase, wenn nicht gerade in letzter Zeit so viele Tausendkünstler aufgetreten wären, die behaupten, die Natur überwunden und hinter sich zu haben. Sie sind am Porträt gescheitert und mit dem schmissigen Anhiebe, mit dem sie ihren Opfern Beulen beibrachten, haben sie zugleich ihre eigene Potemkinsche Fassade eingeschlagen. Womit aber nicht jenen alten Photographen zum Mund geredet werden soll, vor deren dankbaren Liebkosungen jetzt, wo wir den Kurs geändert haben, uns graut.

Immer ist ein Porträt das Ergebnis aus persönlichem Gestaltungswillen und natürliche Gegebenheit. Aber das Mischungsverhältnis ist jeweils verschieden und bedingt dadurch den besonderen Stil. Die repräsentative Ähnlichkeit der Drobekschen Porträts verlegt den Schwerpunkt nach der Seite des Objekts. Hier kommt dem in einfacher Umgebung, fern jeder Wunderkindheit und Dekadenz, Aufgewachsenen die klare und sichere Unverstellt=heit seines Blickes zu Hilfe. Er sieht keine Veranlassung, sich nach dem Monde zu begeben, solange er mit der Erde nicht fertig ist. Und er wird mit ihr nicht fertig, weil die Natur ihm unerschöpflich ist. Sie ist das Skelett auch seiner Kompositionen und bewahrt sie davor, sich ins rein Dekorative zu verflüchtigen.

In den Bezirken der Kunst gelten neue Erfindungen wenig. Man lasse ab von dem törichten Versuche, einem beschaulichen Geiste Rotoren einzubauen. Ihn treiben die Götter, nicht die Winde. Und immer noch fließen die Quellen am reinsten, die niemals zum Betriebe lärmender Maschinen dienten.

RUDOLF HILLEBRAND

KONRAD VON KARDORFF

Die bisherige Entwicklung Konrad von Kardorffs zeigt die charakteristischen Merkmale eines Malers, der in die Periode des Impressionismus hineingeboren wurde. Der Schüler des Gymnasiums zu Oels findet in dem um ein paar Jahre älteren Leo von König den ersten künstlerischen Mentor. Nachdem die Ritterakademie zu Liegnitz absolviert ist, wird Lenbach befragt, ob der Siebzehnjährige das Zeug zum Maler habe. Bei Fehr und J. C. Herterich beginnt das Studium. Dann malt er ein Jahr an der Académie Julien in Paris und lernt dort die großen Franzosen kennen. Im Jahre 1900 kehrt er für kurze Zeit an die Münchener Akademie zurück, diesmal in die Malklasse von Löfftzt. Im Herbst 1901 macht er sich in Berlin selbständig. »Damals entstand das erste Porträt meines Vaters, mit dem ich unbegreiflicherweise einigen Erfolg hatte, jetzt ist das Bild vollkommen schwarz geworden. Vorher hatte ich schon in der Münchener und in der neugegründeten Berliner Secession ausgestellt. Die Sachen habe ich später alle sorgfältig vernichtet, sie waren zu schlecht«*). Er will wieder nach Paris, aber der Vater verordnet Italien. Bezeichnenderweise bleibt er in Venedig hängen, vermag aber auch hier nicht viel für sich zu gewinnen. Wesentlich mehr verdankt er Holland, wo er sich mehrere Sommer lang dem Landschaftsmalen widmet. Einmal pflegt er dort anregenden Verkehr mit Paul Baum, vor allem aber wird das Zusammensein mit dem in Noordwyck malenden Liebermann für Kardorff überaus fruchtbar. Neben Liebermann sind ihm die Franzosen, insbesondere Manet, deren Werke er auf Ausstellungen in Berlin studieren konnte, immer aufs neue ein Maßstab für die eigene Arbeit geworden. »Durchschnittlich war es erschreckend, wieviel Sachen ich verdarb, ehe mir das eine oder andere einigermaßen gelang. Wenn ich im Winter ein oder zwei Porträts fertig bekam, so war das viel. Mit Fanatismus kratzte ich nach den Sitzungen alles immer wieder ab. Keiner wollte mir mehr sitzen.«

Aus solcher Selbstkritik heraus erwuchs im Winter 1905/6 das Porträt des Vaters, welches heute das Kronprinzenpalais besitzt. Mit Recht gilt es als eine Hauptleistung unter den bisherigen Arbeiten Kardorffs. Ja, man darf es zu dem Besten zählen, was aus dem gesamten Umkreis der jüngeren Berliner Secessionisten hervorgegangen ist. Die Geschlossenheit von Flächengliederung und farbigem Aufbau ist eines Sinnes mit der unaufdringlichen Charakterisierung des alten Herrn. Wesen und Denkweise des Vaters

*) Aus Notizen von Kardorffs

sind in diesem Werke des Sohnes in schlechthin vollkommener Form bildhaft gestaltet. Der Wunsch, ein lauteres Bekenntnis zu der Persönlichkeit des Dargestellten abzulegen, hat zu der meisterlichen Lösung dieser Aufgabe beigetragen.

Das Grundsätzliche jedoch ist auch anderen Werken Kardorffs eigen. Er übt eine noble, in Herkunft und Temperament begründete Zurückhaltung, jede Äußerung um des Effektes willen ist ihm zuwider. Lieber verzichtet er auf individuelle Handschrift und gliedert sich einer kultivierten künstlerischen Sphäre unauffällig ein, als daß er unbescheidene Vorstöße in ihm fremde Gebiete unternimmt. Eine so geartete Natur läßt ihn zum willkommenen Interpreten einer Gesellschaft werden, die nicht nötig hat, mehr scheinen zu wollen, als sie ist. Und doch wäre es verkehrt, ihn zu den Gesellschaftsmalern zu stellen, die mit dem Erreichten zufrieden sich selber kopieren. Wenn Kardorff in den letzten Jahren den Verkehr mit Purrmann gesucht und in dessen Nähe am Bodensee und in Italien gearbeitet hat, so besagt das, daß die Liebermannsche Periode für ihn vorbei ist und eine neue künstlerische Richtung auch ihn vor neue Probleme stellt.

AUGUST GRISEBACH

HANNS LEISTIKOW

Die für menschlichen Maßstab ungewöhnlichen Zeiterscheinungen seit etwa 1900 in Gestalt von das Leben umwälzenden Erfindungen, Katastrophen und wissenschaftlichen Fortschritten haben den Kulturmenschen in eine ungewöhnliche Lage gebracht. Je nach seiner inneren Aufnahmefähigkeit ist dadurch seine Stellung zum Leben geworden.

Die breite Masse, der es an Kraft zur Verarbeitung der neuen Erscheinungen fehlt, zeigt Ablehnung, Hilflosigkeit und Grauen gegen die Erscheinungen der Zeit und ein Bedürfnis, sich in die »gute alte Zeit« zurückzuversetzen (geistige Reaktion). Die Künstlernaturen, so weit sie eingekapselt sind in eine dicke Kruste alter Kulturvorstellungen und Formen (Museumsdirektoren und Kunstbehörden), haben keine Empfangs-Antenne für Erscheinungen aus dem neuen Leben und zeigen dieselbe Hilflosigkeit wie der gemeine Mann, Ablehnung und sogar Haß gegen den Tag und das darin fließende Leben.

Über alles hinweg erheben sich diejenigen schöpferischen Köpfe, denen aus Konzentriertheit, oder weil sie mit starkem Seherblick ausgerüstet sind, die Kraft geblieben ist, das Neue im Leben zu sehen und es durch ihre Werke sichtbar (der Musiker hörbar) vor die Menschen zu stellen.

Doch nicht nur gegen das Leben selbst ist der Massenkulturmensch von Hilflosigkeit, Grauen und Haß erfüllt, auch auf die aus dem neuen Leben erstehenden Kunstwerke überträgt er denselben Haß und dieselbe Ablehnung.

Wenn das auch alles natürlich ist und aus Gesetzen zu begründen, so ist es doch die Quelle von immer neuer Komplikation im Gesamtleben, weil die Kunst der Gegenwart, die der unmittelbare seelische Ausdruck aus dem Leben ist, wenn sie mit dem, was sie sagen will, vom Menschen verstanden und aufgenommen wird, viele Spannungen auslösen und viel Freude bringen könnte, eine Wirkung, die in Zeiten hoher Kulturen immer war und heute fehlt.

Aus diesen Gedankengängen heraus ergibt sich für alle, die die Notwendigkeit einsehen, aus dem heutigen Chaos heraus in eine neue Harmonie zwischen Mensch und dem Leben zu kommen, daß wir die einzige geheimnisvolle Kraft, die zu allen Zeiten gestärkt und harmonisiert hat, »die Kunst der Zeit« wieder der breiten Masse des Volkes zugänglich machen müssen.

Deswegen ist es heute nicht von so großer Wichtigkeit, in der Kunstliteratur und bei

aller geistigen Belehrung die Menschen auf die großen Kunstwerke der Vergangenheit aufmerksam zu machen, sondern diejenigen Kräfte aufzuzeigen, deren Schöpfungen die einzige Möglichkeit sind, uns neben der Religion den notwendigen Frieden zu geben. Diese Kräfte entströmen in solchen Zeiten wie heut nur den modernen schöpferischen Künstlern, die infolge der falschen Einstellung der anderen Menschen heut in der Regel unerkannt und einsam durch das Leben gehen. Ich will hier nachstehend von einem dieser Künstler sprechen.

Neben den Malern Klee und Kandinsky, Weimar, ist Hanns Leistikow, Breslau, wohl einer der wenigen sogenannten Expressionisten, der die Fähigkeit in hervorragendem Maße besitzt, das künstlerisch auszusprechen, was auf den übrigen Lebensgebieten (Wissenschaft und Technik) schon längst typischer Ausdruck der heutigen Zeit geworden ist, nämlich:

1. das Zurückgehen auf das Grundsätzliche (in formaler Hinsicht einfachste Grundformen),
2. die Loslösung vom Gegenständlichen, vom Augenscheinlichen und das Sicherheben über das Materielle in die Zone des Abstrakten.

Weil Leistikow diese Grundsätze in allen seinen Werken der letzten Jahre mit äußerster Konsequenz betont, so haben sie scharf ausgedrückten Stil, sie werden deshalb, wenn die Zeit der modernen Kunst gekommen sein wird, ähnlich wirken wie Volkslieder oder sakrale Dichtungen vergangener Zeiten.

Die Grundelemente Leistikowscher Bilder sind Kreis, Kreislinie, Drei- und Viereck, aber nicht in einfacher Nebeneinanderstellung, etwa wie bei den Konstruktivisten, sondern in fein abgewogenem Auf- und Ineinanderbau, sodaß in Gemeinschaft mit den reinen fein abgestimmten Farben ähnliche prachtvolle Gebilde entstehen, wie sie einzig schön in den gotischen Maßwerken oder in den Sternenbildern am nächtlichen Himmel zu sehen sind. (Siehe seine Bilder von den Ballonfahrten.)

Wer diesen Eindruck in seiner ganzen Stärke haben will, muß sich Leistikowsche Bilder bei gelegentlichen Kollektivausstellungen ansehen, sie werden dem Beschauer, selbst wenn sie in dem bescheidensten Winkel hängen, in wunderbarem Glanz gleich Edelsteinmosaiken entgegenleuchten.

Wegen der Einstellung Leistikows auf nur große Fundamentalgesetze auf formalem und farbigem Gebiet ist sein praktisches Wirkungsfeld auch unbegrenzt und unabhängig, z. B. von der Staffeleimalerei, weil ihm in der Erscheinungswelt alles Problem ist, was mit Licht, Farbe und Raum Beziehung hat, so ist ihm eine kleine Bildfläche eben nicht wichtiger als die einfache Ausmalung eines gewöhnlichen Raumes oder der Anstrich eines

Hauswürfels im Städtebild. Er erschließt mit seiner Einstellung zum Gesamtproblem dem Maler wieder Wirkungsfelder, die in der reinen Staffelei und Ateliermalerei vor etwa einem Menschenalter undenkbar waren.

Er ist der Künstler des Maschinenzeitalters, der geborene Kamerad des Ingenieurs.

Wir haben ein Menschenalter darüber geklagt, daß unsere Maler und Bildhauer bei allen Aufgaben, die sie in gemeinschaftlicher Arbeit mit dem Architekten lösen sollten, durchaus versagten, daß sie wegen Mangel an Blick für das Ganze zur Kollektivbestätigung mit dem Baumeister ungeeignet waren, und daß es deshalb unmöglich war, den Maler selbständig bei den universellen Aufgaben neben dem Architekten wirken zu lassen.

Leistikow ist von allen mir bekannten lebenden Farbenmeistern der einzige, der völlig selbständig mit starker architektonischer Begabung Körper und Räume farbig zu gestalten weiß ⟨das neue Breslauer Messehaus⟩.

EMIL LANGE

MAX BERG

In den letzten hundert Jahren schuf sich der Mensch Hilfsmittel, die seinen Radius mehr erweiterten, als sonst in tausend Jahren geschah. Er wurde verwirrt und abhängig von äußeren Ergebnissen. Die Menge des Sekundären erdrückte das eine Primäre.

Stehen wir im Anbruch, in der Wiederkunft einer Frühzeit, einer Erhebung aus Untergehendem, einer Zurechtsetzung der Lebenswerte nach ihrer menschlichen Bedeutung?

Frühzeiten ordnen die Beziehung des Menschen zum Ewigen. – Frühzeiten schöpfen Kraft, Werktätigkeit, neue Lebensform aus Loslösung, Geistreinigung, Geistsammlung. Ihr Metacentrum liegt im Glauben an den Geist, aus ihm Kraft, Liebe, Verbundensein.

Zurück tritt: das Empirische, Fertige, Erstarrte, Individuelle, Trennende, Vielfältige, Ausweichende, Berechnende. Das Gescheute. – Vor tritt: das Intuitive, Werdende, Lebendige, Überpersönliche, Einfältige, Notwendige, Ehrfürchtige. Die Ergriffenheit der Seele. Die Größe der Frühzeiten ist ihre gesammelte Kraft und Einheit, die sie vom Grund der Seele holen. – Wir zwischen den Zeiten Stehenden haben sie nicht. Wir sind zerrissen. Doch kündet sie sich an. Es sind Ansätze zu spüren, Zeichen des Anbruchs.

Bergs Schaffen geht von den Impulsen des Frühzeitlichen aus, bedeutet reinen Ansatz.

Üppigkeit und Fülle ist seinem Werk fremd. Frühwerk ist knapp und einfach. Mischwerk nimmt überall auf, ist üppig, hat Fülle oder täuscht sie vor. Spätzeit füllt. Frühzeit wirft alte Fülle ab. Sie könnte nicht füllen, auch wenn die äußere Möglichkeit dazu da wäre. Sie setzt die Hauptpunkte, umreißt die Großform. Sie schafft ohne Symbole, rein tektonisch, neuen Rhythmus, Innen mit Außen in Einheit. Will Klarheit in der Anlage, Reinheit in der Form, ist einfach, ungemischt, formt, vergeistigt die Notwendigkeit. Der Rest ist Weglassen.

Berg ist ein ernst aufs Ganze Gehender. Eine große Tendenz hat ihm das Kleine, Nurgefällige, Witzige, Motivische ausgebrannt. Die Loslösung ist völlig. Er hat nichts mehr damit zu tun. Er ist ernst bis zur Humorlosigkeit. Doch kommt der Eindruck des Düsteren nirgends auf. Die leichtschwingenden Glieder, die zarte Teilform, die Lichtflut, das Luftige geben seinen Werken einen heiteren Ernst, eine einfach große Melodik, die an Händel gemahnt. Weil seine Werke musikalisch schwingen, darum strahlen sie bei allem Ernst Heiterkeit aus.

Er verfällt nie in Altmonumentalität, er dimensioniert nach dem Material, er scheut nicht Dünne, er sucht Leichtigkeit, ungebrochene Linie. Seine Monumentalität basiert mehr auf Kühnheit und Luftigkeit als auf Masse. Das gibt seinen Werken das Ingenieur=nahe, die Überwindung der Schwere. Eine neue Monumentalität.

Seine Teilform ist gotisch zart, das steigert die Großform, schafft Maß, macht Raum und Hülle licht und leicht. Seine Form wird oft als unsinnlich, nüchtern abgelehnt. Das vollsaftig Sinnliche der Form fehlt. Das ist ihm fremd. Er geht in der Form auf Auflösung, Vergeistigung aus und legt das sinnliche Element in Farbe und Plastik. Eine Zweiteilung, die anfechtbar, jedoch charakteristisch für die Impulse seines Schaffens ist.

Er liebt nicht die Dämmerung, er liebt das Fluten des Lichts durch die Räume, die leuchtende Hellfarbe. Licht ist ihm tiefstes Bedürfnis. Er ist Orgiastiker des Lichts.

Er liebt nicht die stimmungsvollen Winkel, die traulichen Ecken, er liebt die Weite, den stützenlosen, freien Raum. Wenn schräg die Strahlen durch seine Hallen fließen, Licht=nebel den weiten Raum in Zartheit, Leichtigkeit schwingen machen, tritt das, was Berg will, am symbolhaftesten hervor.

Bergs baumeisterlicher Ernst hält sein Werk frei von allem Kunstgewerblichen. Er ist ein reiner Tektone, ein ungebrochener Kubiker. Gleich weit entfernt von der alten Romantik wie von der neuen, die mit der Konstruktion kokettiert und die Form zum Ornament macht. Die Haltung seiner Werke ist so, daß sie jenseits von dem stehen, was mit einem Kon=fektionärsausdruck modern genannt wird. Durch die Echtheit und Zucht ihres Wesens werden sie zwingen und dauern. Sie können warten.

Breslau hat zwei Seelen, eine norddeutsch=preußische und eine süddeutsch=österreichische, die eine lebendig in den gotischen Backsteinkirchen, die andere in den Jesuitenbauten. Bergs Schaffen ist norddeutsch. Preußisch. Jedoch nicht so bodenständig, daß seine Bauten nicht auch irgendwo in der Ebene oder am Meer in Holland, Dänemark, Schweden, vielleicht sogar in England oder Amerika stehen könnten. Sie sind national von Charakter und kosmopolitisch vom Geist her.

Berg geht den Weg dessen, der keine Kompromisse macht. Solche Naturen haben viele Gegner. Zwei Dinge kann ihm auch der schärfste Gegner nicht absprechen. Das ist die Reinheit seines Wollens und die Größe seines Könnens.

Seine Bauten haben Bedeutung, die dauern wird. Es sind Werke, die für die Loslösung vom Erstarrten, für großempfundene Neuform, Klarheit, Reinheit, für Gestaltung von Rahmen und Hintergrund neuen Lebens wegweisend sind.

PAUL HEIM

THEODOR EFFENBERGER

Die großen Kolonistenbauten der Gotik haben in Schlesien Nachfolge nicht gefunden. Was später kommt, ist ängstlich, unselbständig oder fremd und ganz vereinzelt.

Immerhin findet man auch hier bis zum Anbruch der modernen Wirtschaft dieselben Wege der Baugeschichte wie in anderen Landstrichen, nur freilich kaum so ursprünglich, so eigen gewachsen, so lebendig durchfühlt wie dort. Das Land der Spintisierer und Madonnengesichter scheint für die Härte und Erdgebundenheit des Architekten niemals großes Verständnis gehabt und schon früh die Wanderer aus bestimmterem Licht, kälterem Himmel, härterer Kontur in seine weiche Verschwommenheit eingesponnen zu haben. Im Gebirge, wo nicht Sümpfe sich dehnen, nicht über weiter Ebene Nebel steigt, laue Luft nicht schmeichelt und schwächt, Gewicht nicht in der Luft liegt und drückt, Bewahrerin härterer westlicher Atmosphäre und größerer Frische, wo Ortsnamen noch heute an frühe Wanderer aus Franken erinnern, ist im kleinen Maßstab Bodenständiges erwachsen, das schlesische Bauernhaus im Riesen- und besonders dem abgelegenen Glatzergebirge in einigen Exemplaren noch erhalten. Wenn die modernen Wirtschaftsbedingungen das letzte dieser Häuser ausgerottet haben, wird eine in Umfang und Reichweite beschränkte, aber reizvolle und lebendige Überlieferung und Entwicklung abgeschlossen sein.

Vielleicht kein Zufall, daß Effenberger gerade hier angeknüpft hat. Es spricht für seine innere Berufung als Baukünstler, daß er seinen Weg da begonnen hat, wo aus Härte, Frische und Leben etwas entstanden ist, was über den engen Bezirk des Landes hinaus Berührung mit größeren Gebieten und Gefühlskomplexen gefunden hat.

Die Herbheit seiner frühen Bauten ist für mich reizvoll, dieser Reiz erschöpft sich nicht in der Harmonie, die Bau und Landschaft eingehen. Es ist in diesen Bauten etwas gewachsen Kantiges, ungewollt Natürliches, die Unebenheiten des Lebens nicht Abglättendes. —

Über einen Architekten zu schreiben, der noch mitten im vollen Schaffen steht, ist eine leidige Sache und noch unmöglicher als etwa über Kunst der Zeit abschließend zu urteilen. Dennoch ist es möglich, gewisse Feststellungen zu machen, ohne späterem Urteil vorzugreifen.

Das Kantige der frühen Bauten, das mir persönlich besonders lieb war, ist fast unmerklich und ohne Bruch mit zunehmender Reife verschwunden, geblieben Harmonisches. Wenn man früher von einem Streben danach sprechen konnte und auch dieses Streben äußerlich sich ausdrückte, so ist Harmonie jetzt da wie etwas Selbstverständliches. Es ist

müßig, derartige Feststellungen heute zu beurteilen oder Vermutungen über künftige Möglichkeiten anzustellen.

Vielleicht kommt eine Zeit, die Effenbergers Schaffen günstiger ist als die heutige, die durch verwickeltere Aufgaben als die einfachen Wohnbauten von heute, die wohl eine kargere, einsamere, größerflächige, losgelöstere, traditionsabgewandtere Natur des Erbauers verlangen, diese vielfältig ins einzelne gehende Begabung mit ihrer Freude am selbständigen Detail ganz ausschöpft und schärft. Für mein Gefühl gibt diese Phantasie immer da ihr Reichstes, wo Natur oder vorhandenes Bauwerk Bindungen schaffen, die Einfühlung und lebendige Durchdringung verlangen.

Hätten wir in Schlesien viel Baukünstler solcher Gewissenhaftigkeit und Begabung oder würde sich Schlesien zum mindesten der wenigen erinnern, die es wirklich besitzt, und ihnen Aufgaben zukommen lassen, sie nicht Verkümmerung aussetzen, so würden seine Dörfer und Städte aus dem Zustand hoffnungsloser Trostlosigkeit, in den sie besonders durch das letzte Jahrhundert geraten sind, bald zu blühenderen, schöneren und liebenswerteren Bildungen werden und damit der reichen und fast verschwenderisch begnadeten Natur entsprechen, die sie umgeben.

ADOLF RADING

DER KÜNSTLERBUND SCHLESIEN

Im Jahre 1908 fanden sich unter der Führung von Poelzig eine kleine Anzahl schlesischer Künstler zusammen, die den Künstlerbund Schlesien ins Leben riefen. Von auswärtigen Schlesiern traten Graf Kalkreuth, der Bildhauer Graf Harrach, Fritz und Erich Erler, die noch rege Beziehungen zu ihrer Heimat hatten, A. Münzer in München und H. Wolff in Königsberg bei. Außer Roßmann und Wislicenus waren noch Stadtbaurat Berg, Burkert, Nickisch, Schulz, Tuepcke Gründungsmitglieder.

Es war ein glücklicher Gedanke, einen Kreis von Persönlichkeiten in Breslau und Schlesien, die für Kunst und Künstler Interesse hatten, durch außerordentliche Mitgliedschaft für die Vereinigung zu gewinnen. Der Künstlerbund verdankt dem Interesse und der tatkräftigen Hilfe seiner außerordentlichen Mitglieder ein gut Teil seiner Erfolge.

Im Jahre 1909 fand die erste größere Ausstellung im Museum der bildenden Künste statt, bei der die einzelnen Mitglieder mit größeren Kollektionen ihrer Arbeiten vertreten waren, Ausstellungen in der Provinz, in Kattowitz, Posen, Dresden folgten neben jährlichen Veranstaltungen in Breslau.

1913 errichtete der Künstlerbund — gelegentlich der Jahrhundertausstellung — mit Unterstützung seiner außerordentlichen Mitglieder und weiterer Kreise auf dem Ausstellungsgelände in Scheitnig ein provisorisches Gebäude, der neuzeitlichen schlesischen Kunst war eine kleine retrospektive Abteilung mit Bildern schlesischer Maler vom Anfang des vorigen Jahrhunderts angegliedert.

Schon bald nach der Gründung erweiterte sich der Kreis der ordentlichen Mitglieder durch Zuwahl aufstrebender junger Kräfte. Jahresgaben wurden alljährlich unter die Mitglieder verteilt in Gestalt von Mappen mit Reproduktionen — worunter die den Werken Roßmanns gewidmete erwähnt sein möge — Medaillen und Graphik, sie haben wesentlich dazu beigetragen, das Interesse weiterer Kreise für die Bestrebungen der Vereinigung zu beleben.

Während des Krieges war die Tätigkeit notgedrungen sehr eingeschränkt. Nach kleineren Ausstellungen in den hiesigen Kunstsalons wurde im Sommer 1920 wieder eine größere Ausstellung im Ausstellungsgebäude in Scheitnig veranstaltet. Ihre glückliche Gestaltung unter Heranziehung bedeutender Werke des Impressionismus und einer Übersicht über die neuzeitliche Kunst und das Kunstgewerbe verdankt sie mit der Anregung

von Prof. Moll und anderen damals nach Breslau berufenen Künstlern. — 1921 wurde auf Anregung und nach Plänen von Th. Effenberger die frühere Getreidemarkthalle zu einem Ausstellungshaus umgebaut, damit wurden innerhalb der Stadt Ausstellungsräume geschaffen, die auch anderen Künstlerkorporationen zur Verfügung stehen. Der Künstlerbund, dem jetzt die weitaus größte Zahl der schlesischen Künstler angehört, veranstaltet seitdem jährlich im Frühjahr und Herbst seine Ausstellungen in diesen Räumen.

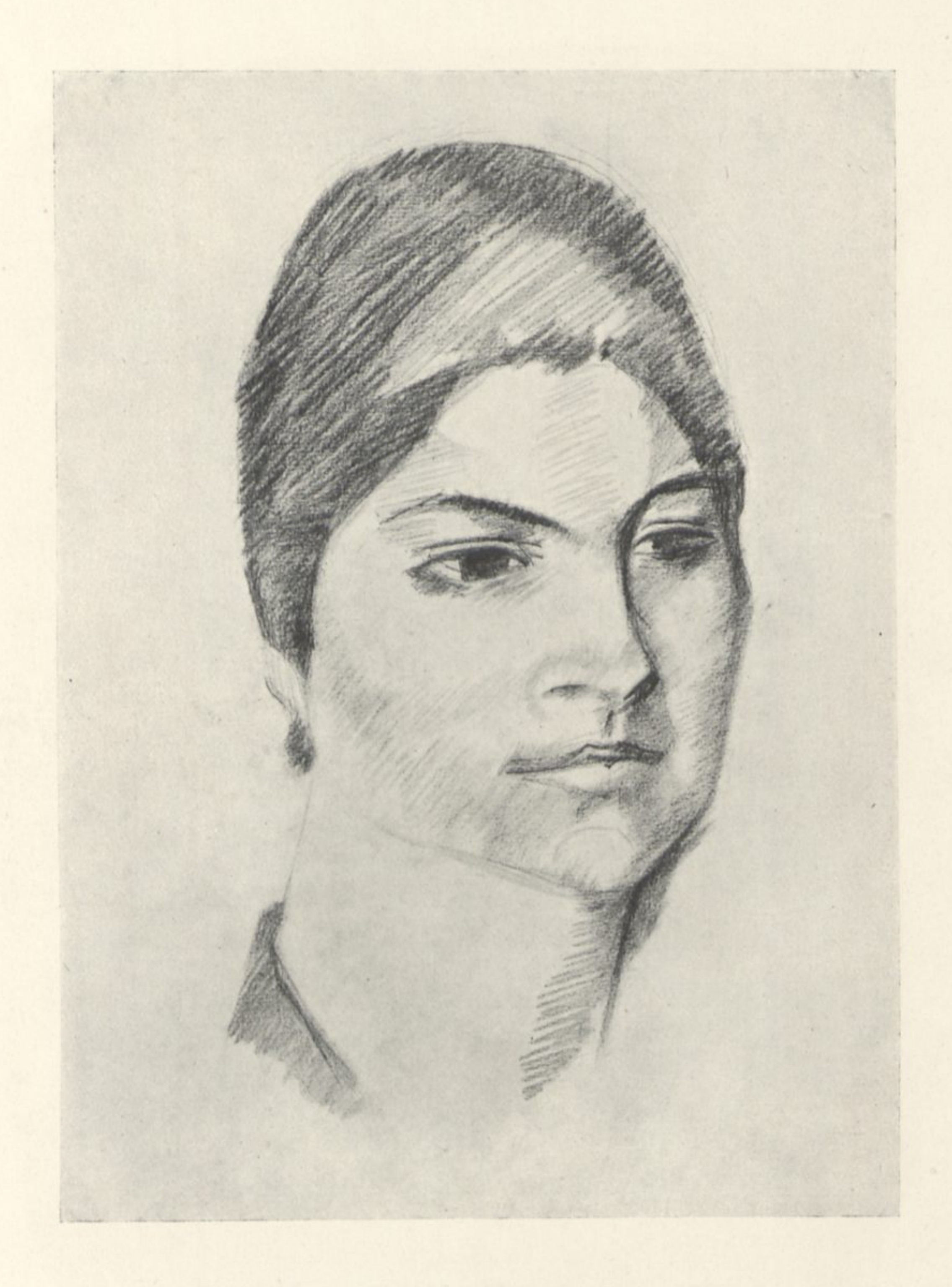
Das vom Künstlerbund Erreichte bedeutet gewiß nicht allzuviel im Verhältnis zu dem, was in anderen Städten unter glücklicheren Vorbedingungen geschaffen wurde; an Stätten, wo die Pflege der Künste seit langer Zeit zu einer Selbstverständlichkeit gehört, ist gewiß bei gleichem Kraftaufwand mehr erreicht worden. Hier im Osten ist das Erreichte wohl das, was neben der eigenen Arbeit unter den schwierigen Verhältnissen aufgebaut und lebensfähig erhalten werden konnte.

TH. V. GOSEN

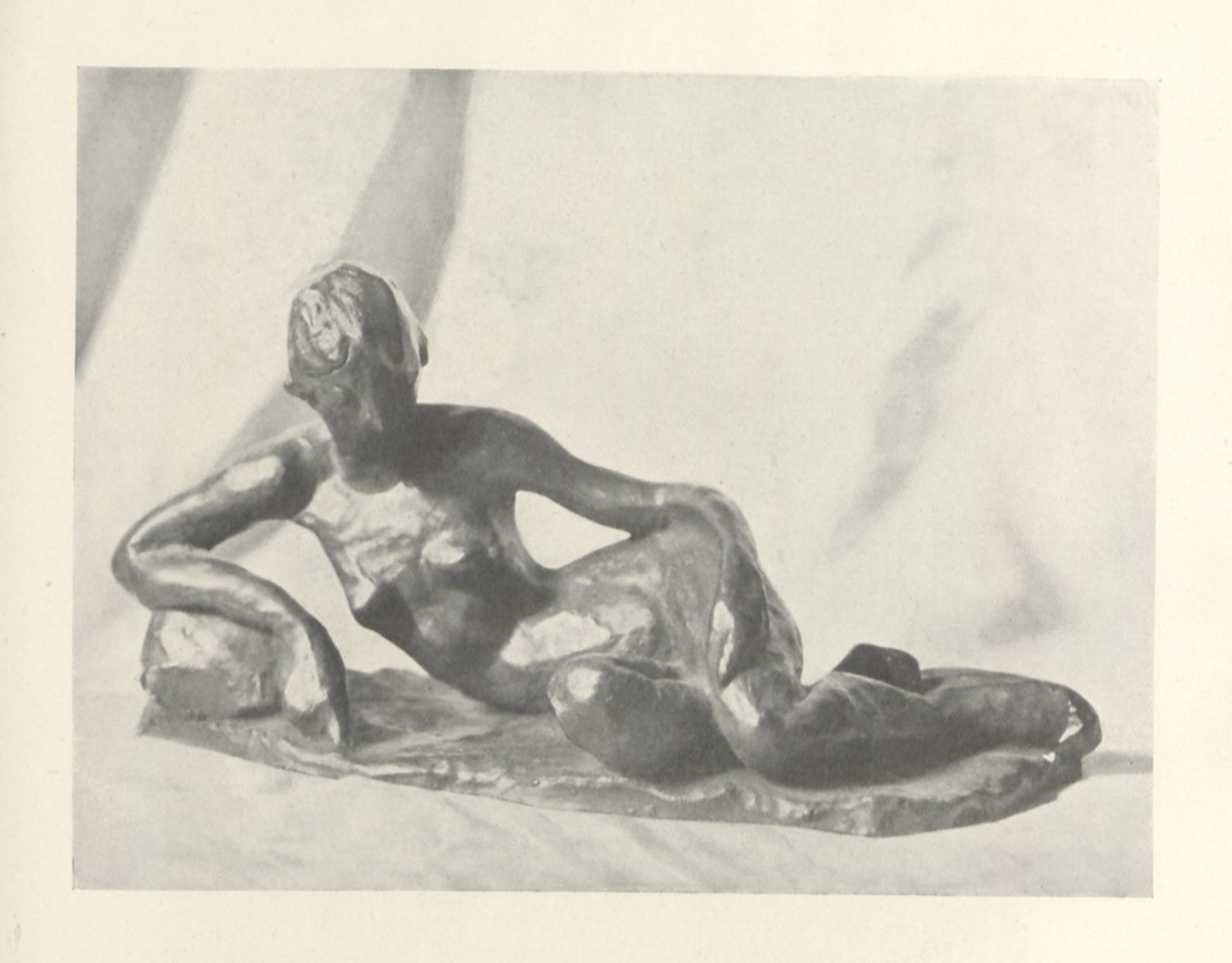
A B B I L D U N G E N

MARGARETE MOLL

35



‹ZEICHNUNG›



LIEGENDE



KOPF



MÄDCHENKOPF

A L F R E D   V O C K E



EHRENBÜRGERBRIEF DER STADT BRESLAU
FÜR GERHART HAUPTMANN



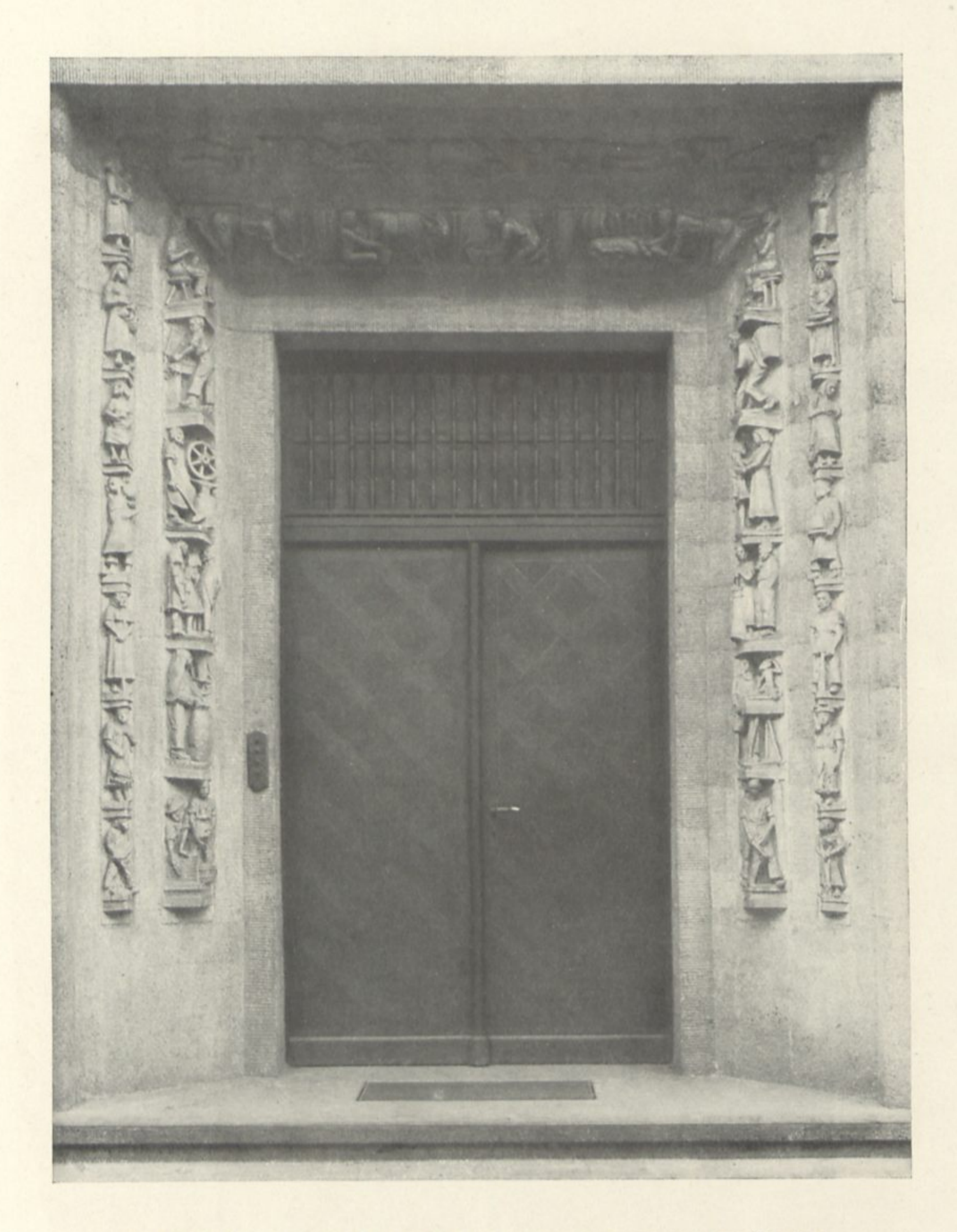
HOTELPORTAL IN KASSEL



JOBSIADE-BRUNNEN FÜR BOCHUM
(ENTWURF)

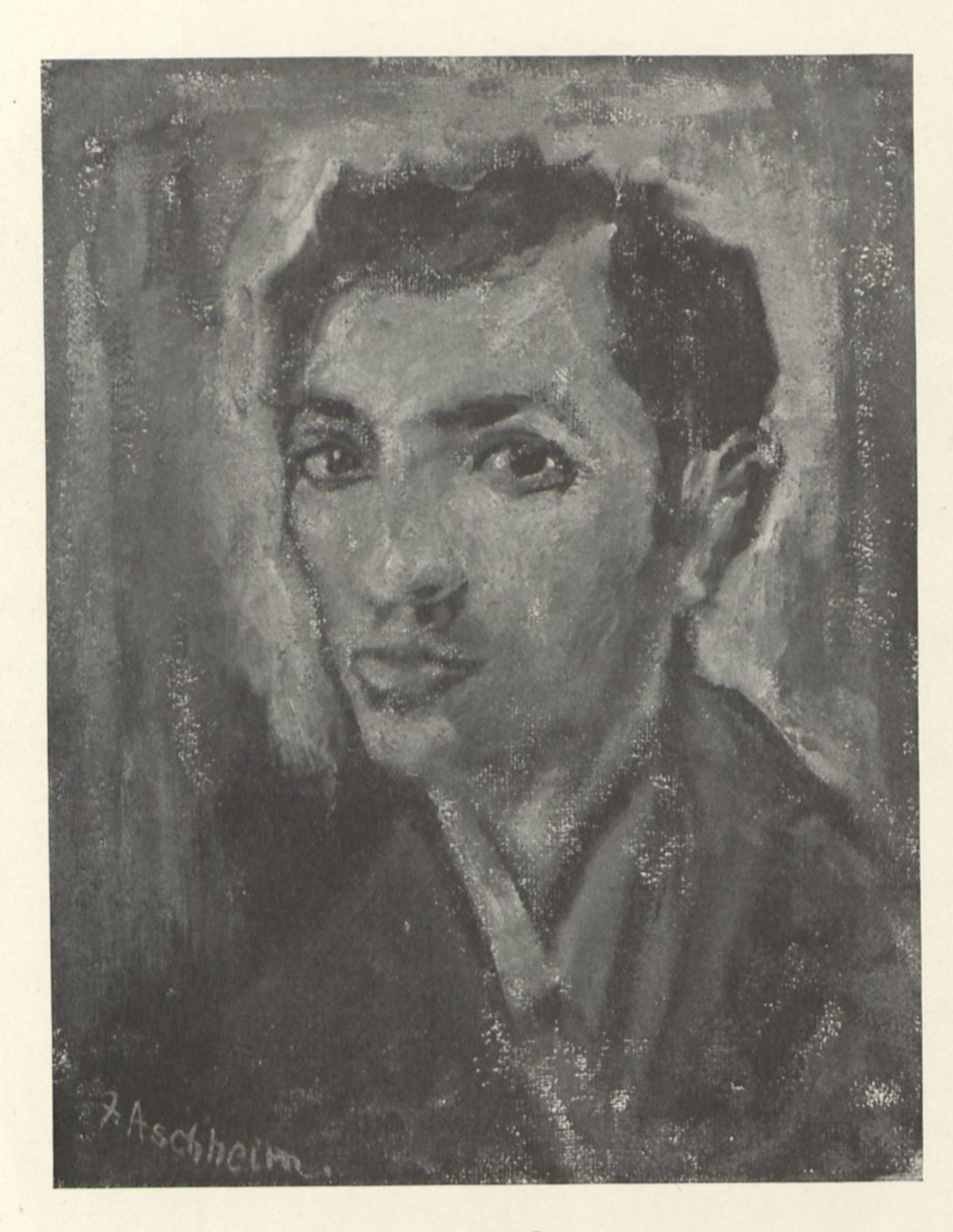


DETAILS VOM JOBSIADE-BRUNNEN
‹ENTWURF›



PORTAL — CONSUM-VEREIN VORWÄRTS
BRESLAU

J. A S C H H E I M



BILDNIS
(IN PRIVATBESITZ)



FLÜCHTLINGE
(IN PRIVATBESITZ)



FISCHERBOOTE
(IN PRIVATBESITZ)



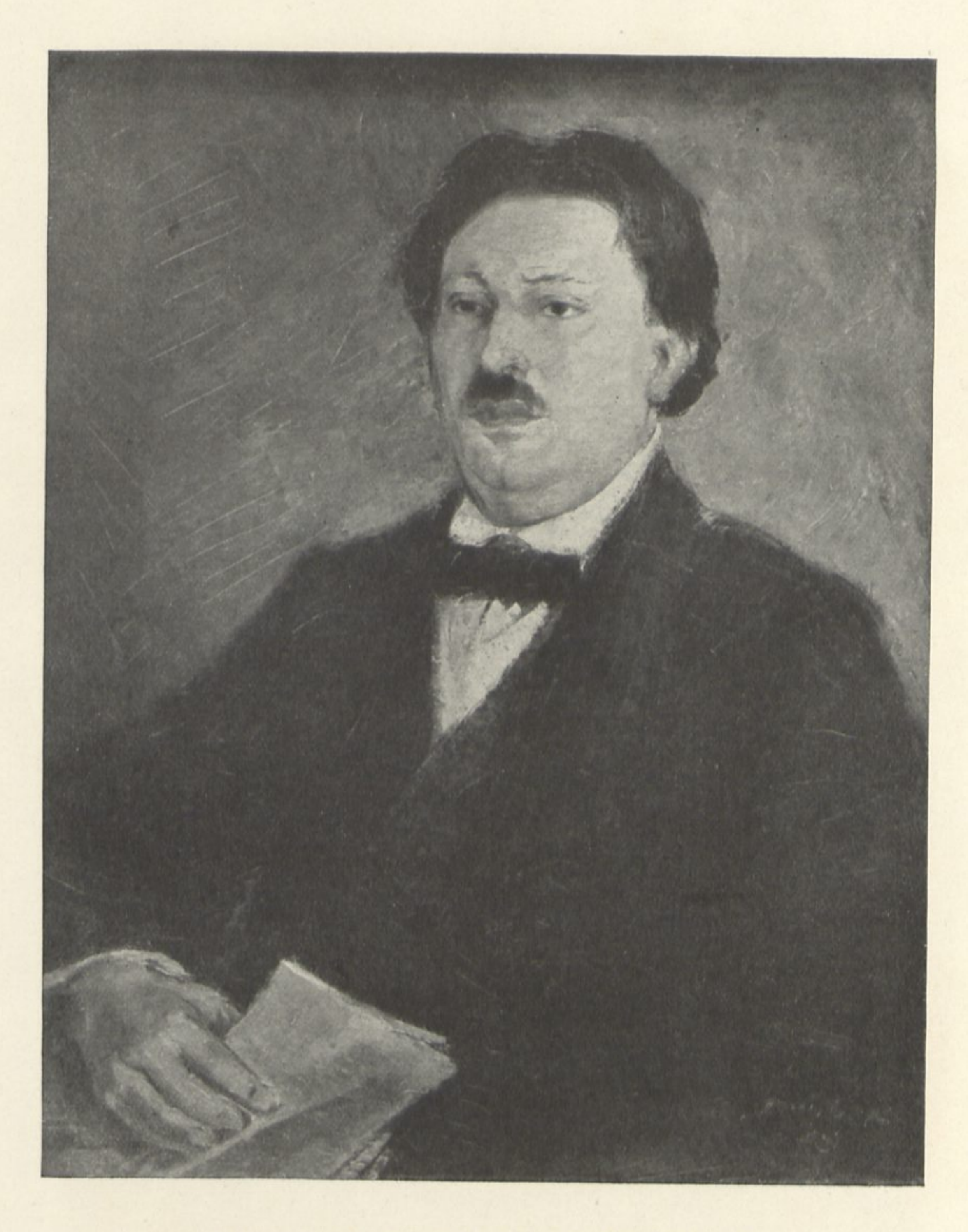
LANDSCHAFT IN KUTTERLING
(IN PRIVATBESITZ)

JOHANN DROBEK

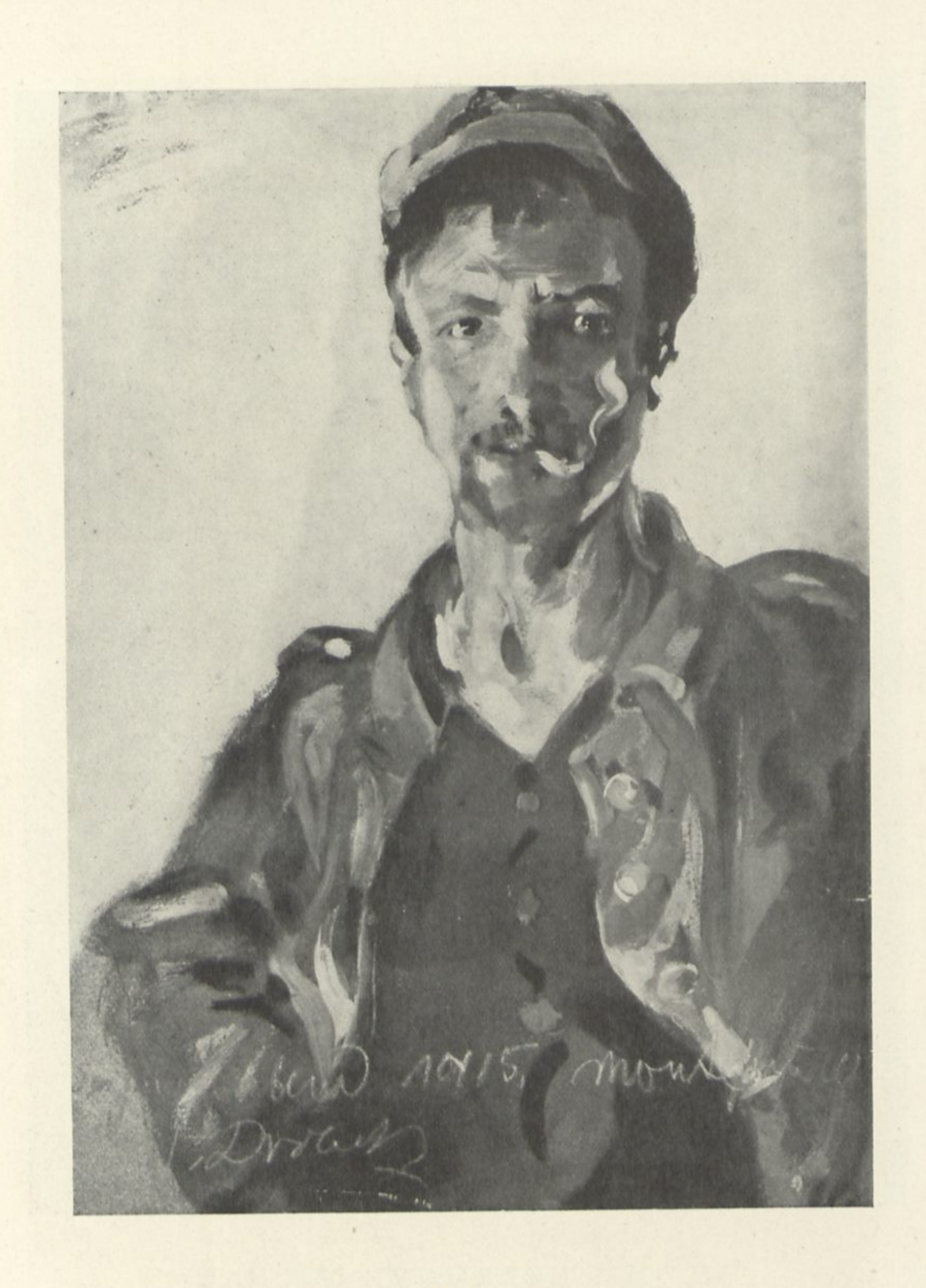
53



BILDNIS FRAU SCH.
(IN PRIVATBESITZ)



BILDNIS HERRMANN BUCHAL
⟨IM BESITZ GYMNASIUM PATSCHKAU⟩



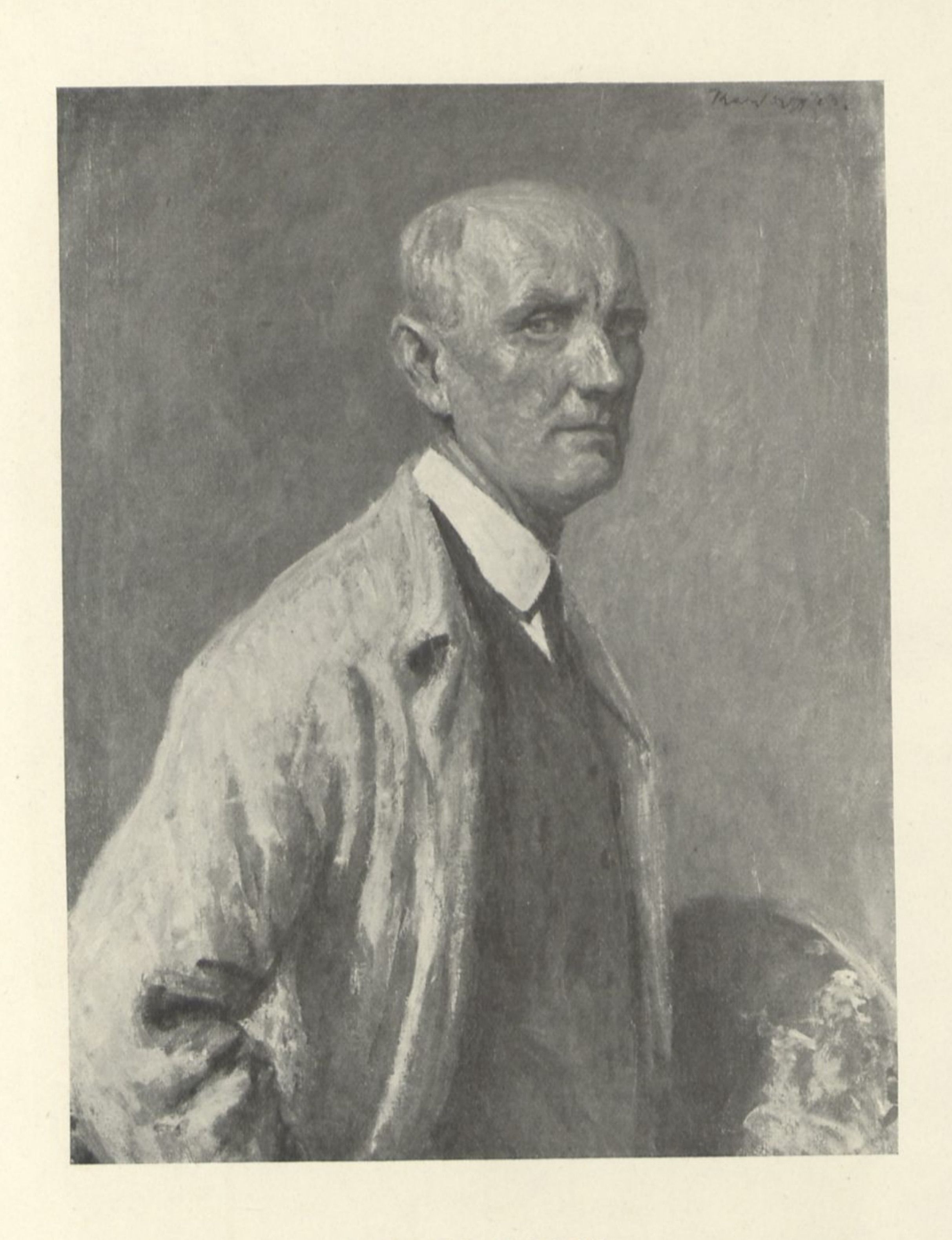
SKIZZE



DECKENBILD UNIVERSITÄT BRESLAU

KONRAD VON KARDORFF

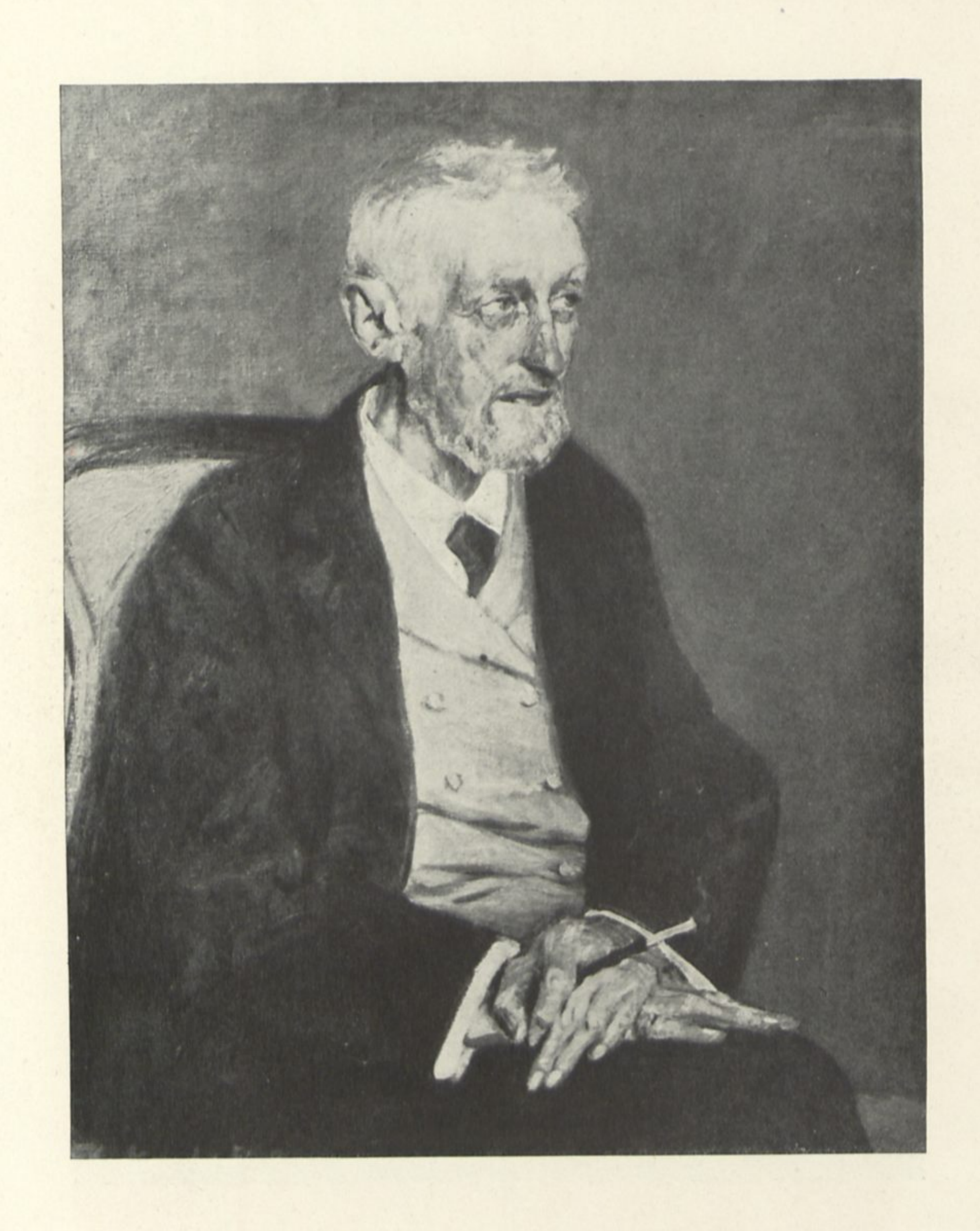
59



SELBSTBILDNIS



MÄDCHENBILDNIS



BILDNIS MEINES VATERS
(KAISER FRIEDRICH MUSEUM BERLIN)



ITALIENISCHE LANDSCHAFT

HANNS LEISTIKOW

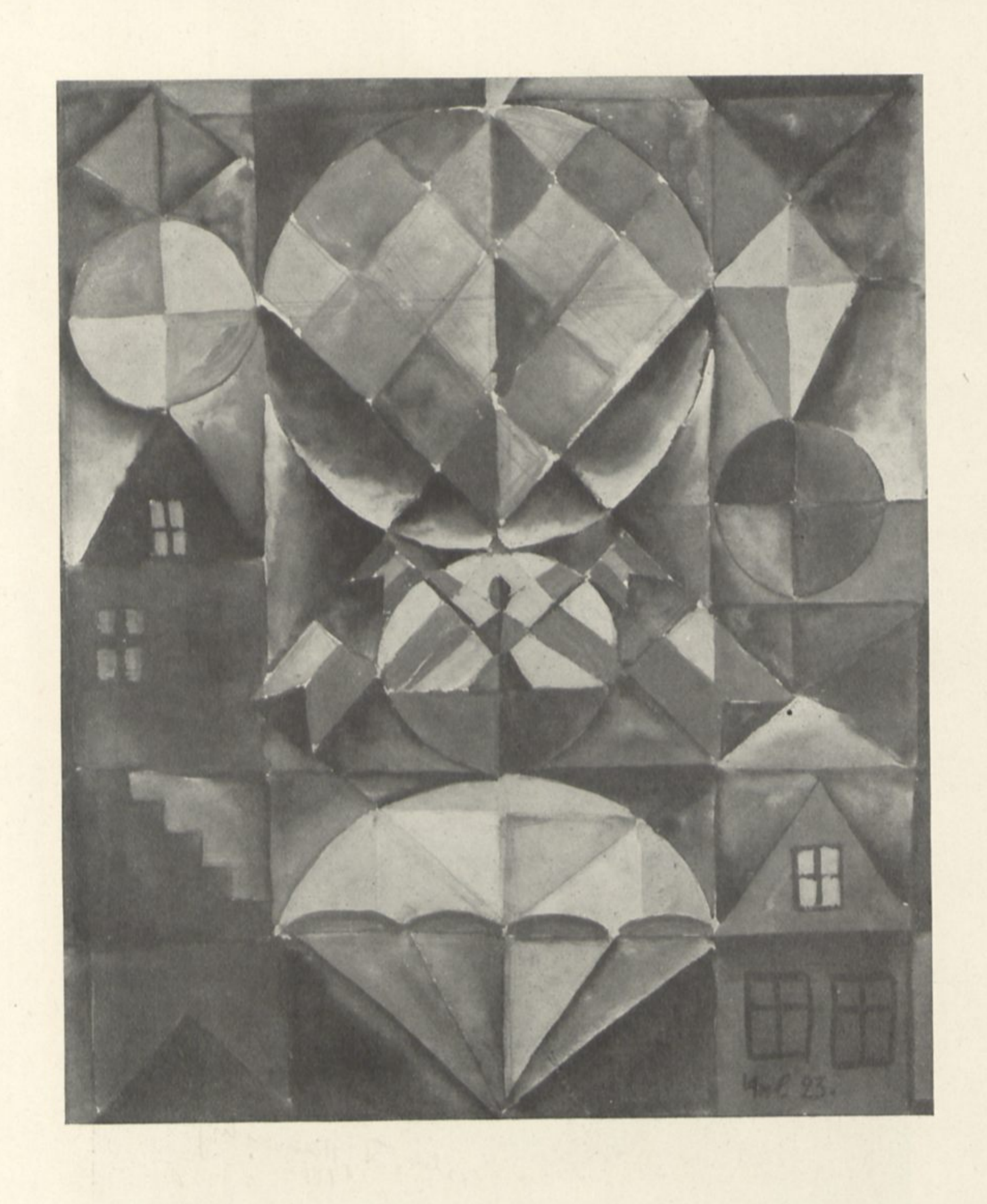
65



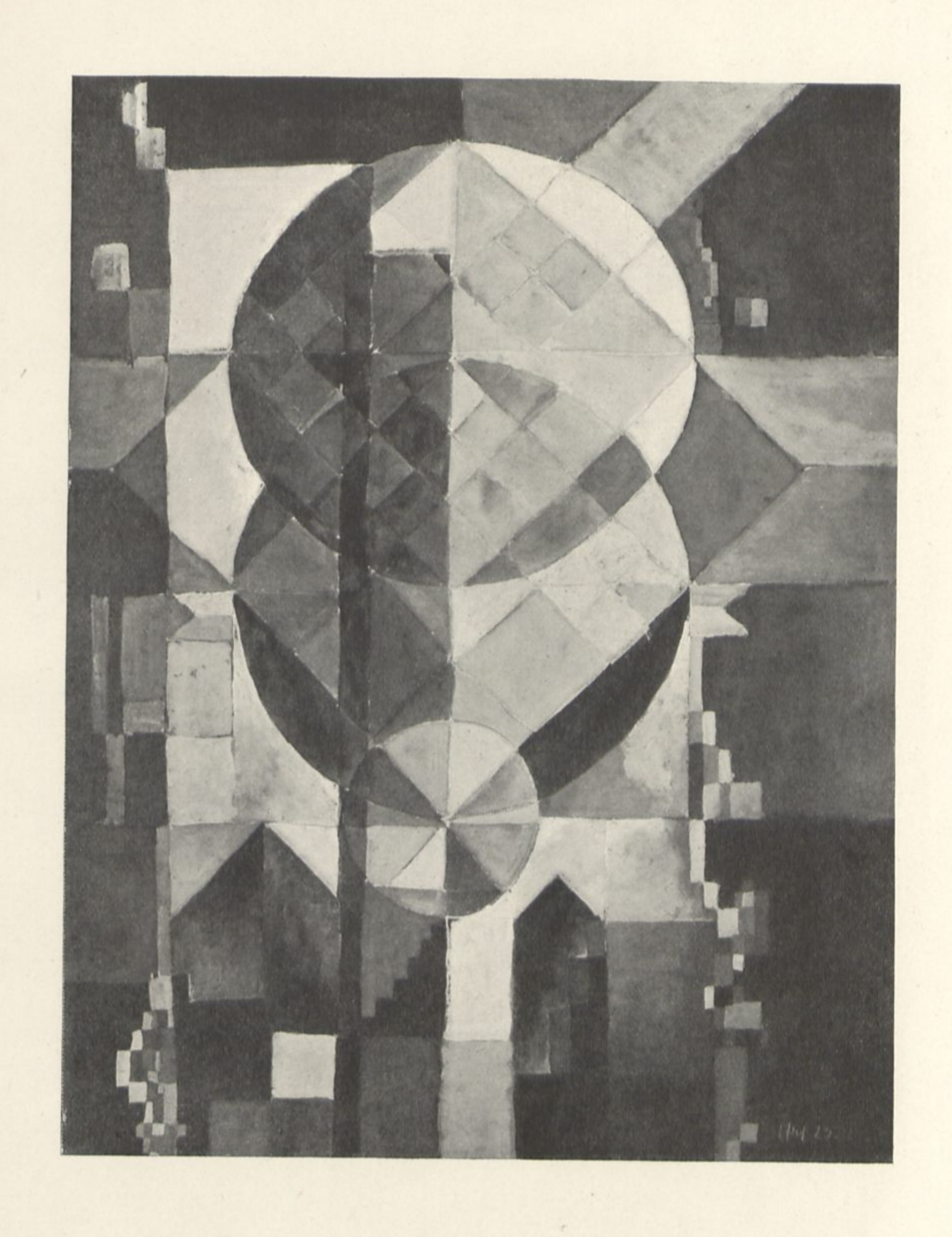
SPRUCH DES ANGELUS SILESIUS



BEUNRUHIGENDE KOMETARTIGE ERSCHEINUNG



FREUDE DER LUFTFAHRER
ÜBER DIE ERFINDUNG DES FALLSCHIRMES



BALLONAUFSTIEG

O T T O M U E L L E R



AKTE



AKTE



BAUMGRUPPE



BAUMGRUPPE

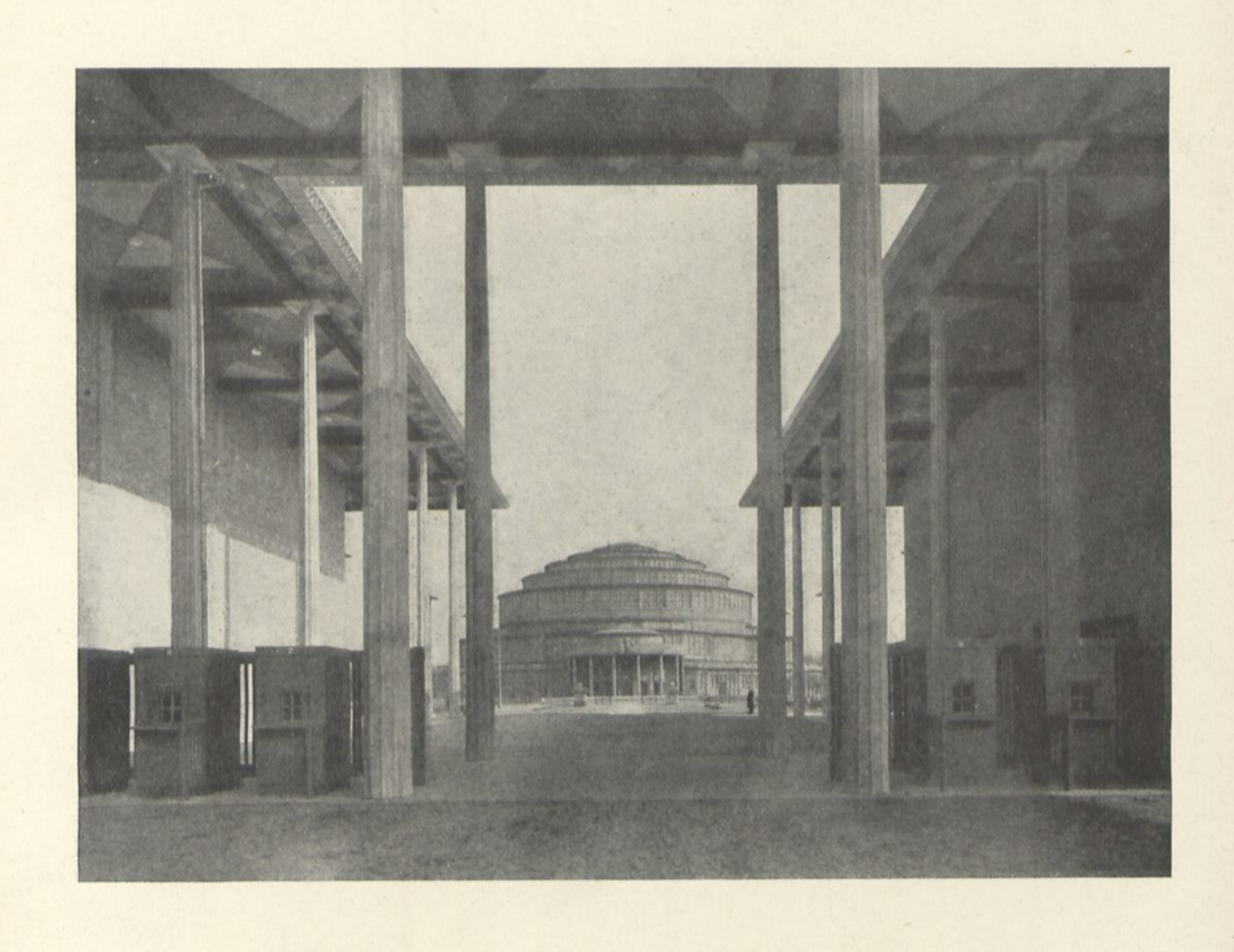


AKT

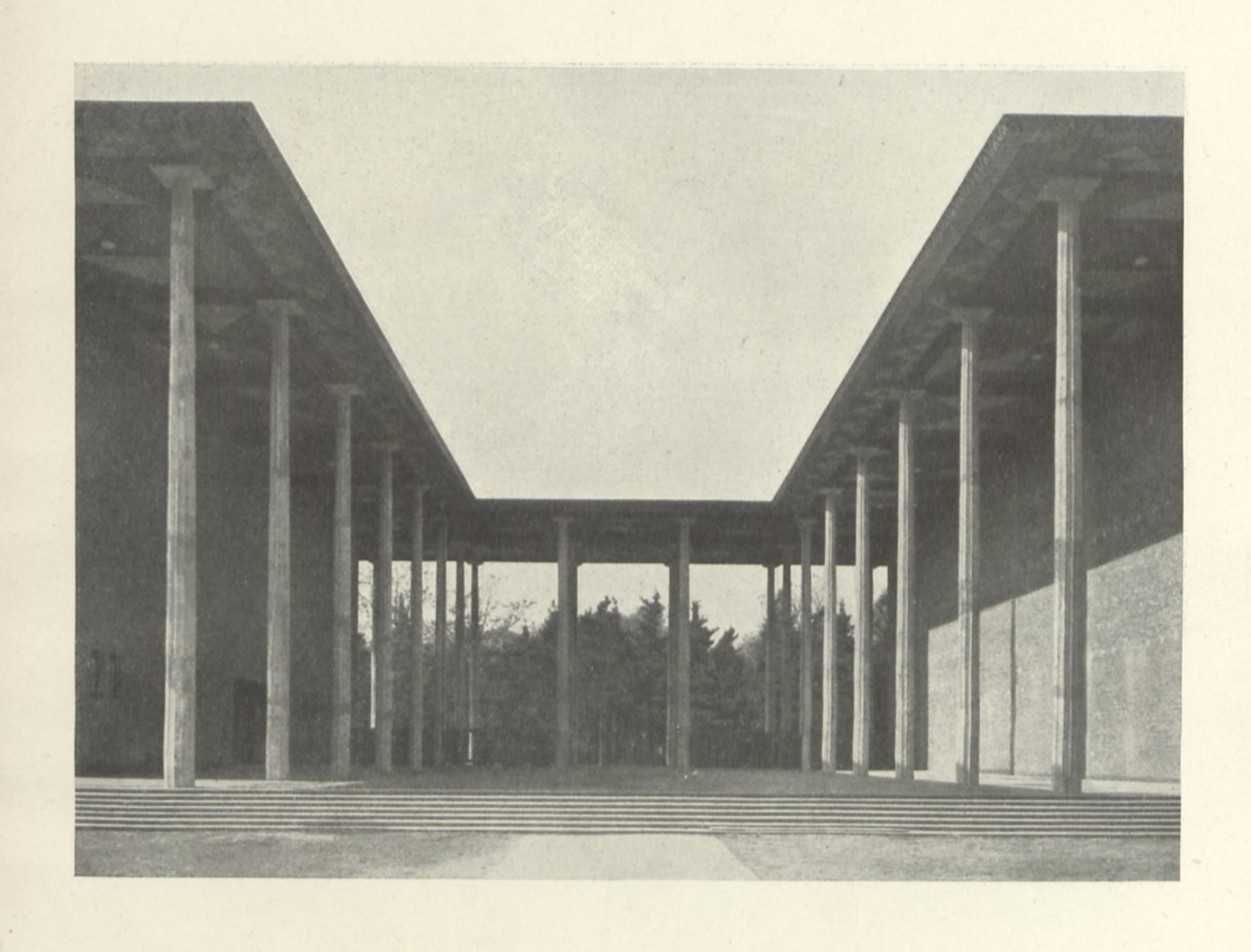


BAUMGRUPPE

M A X B E R G



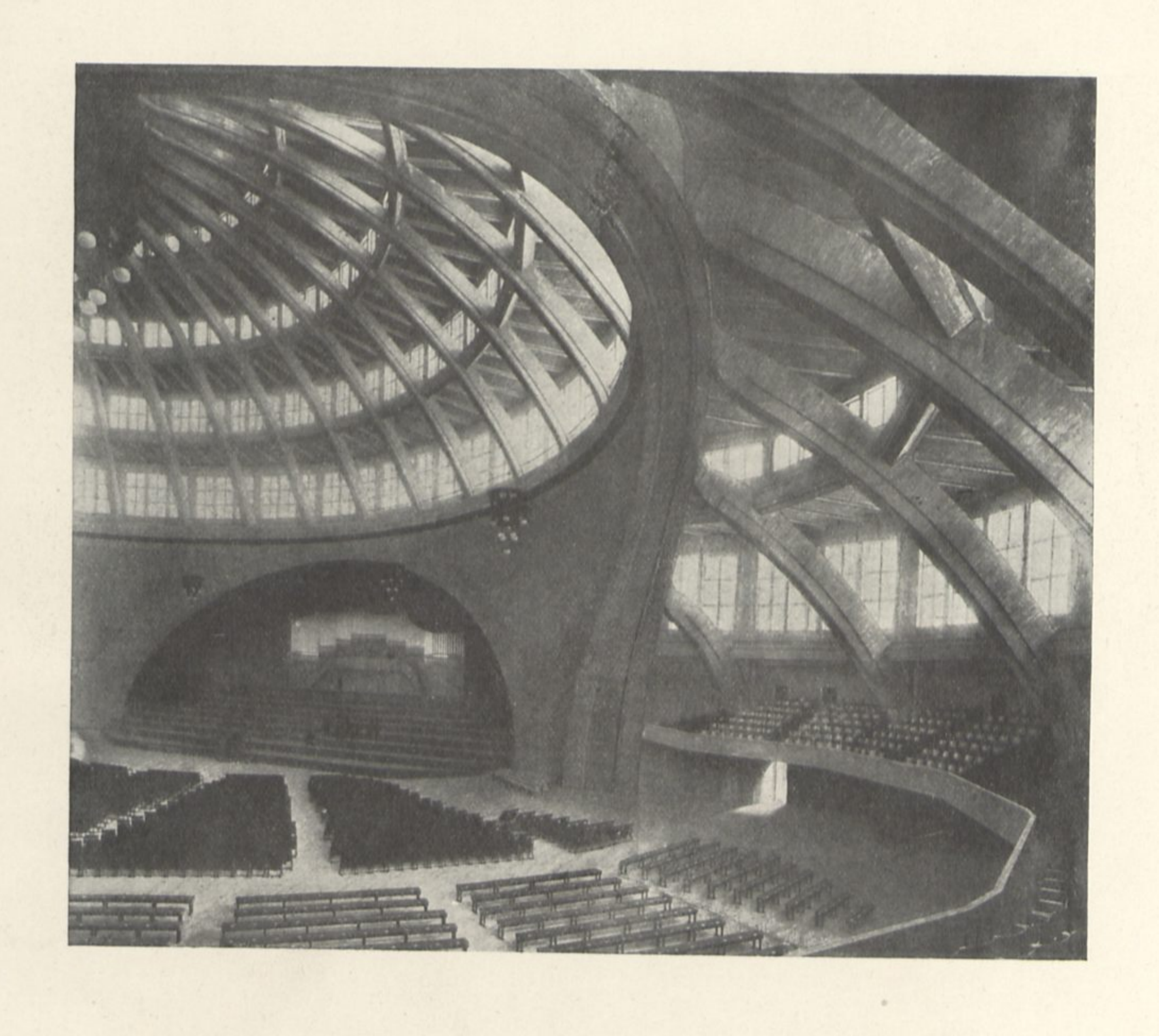
MESSEHOF BRESLAU
HAUPTPORTAL DES AUSSTELLUNGS-GELÄNDES



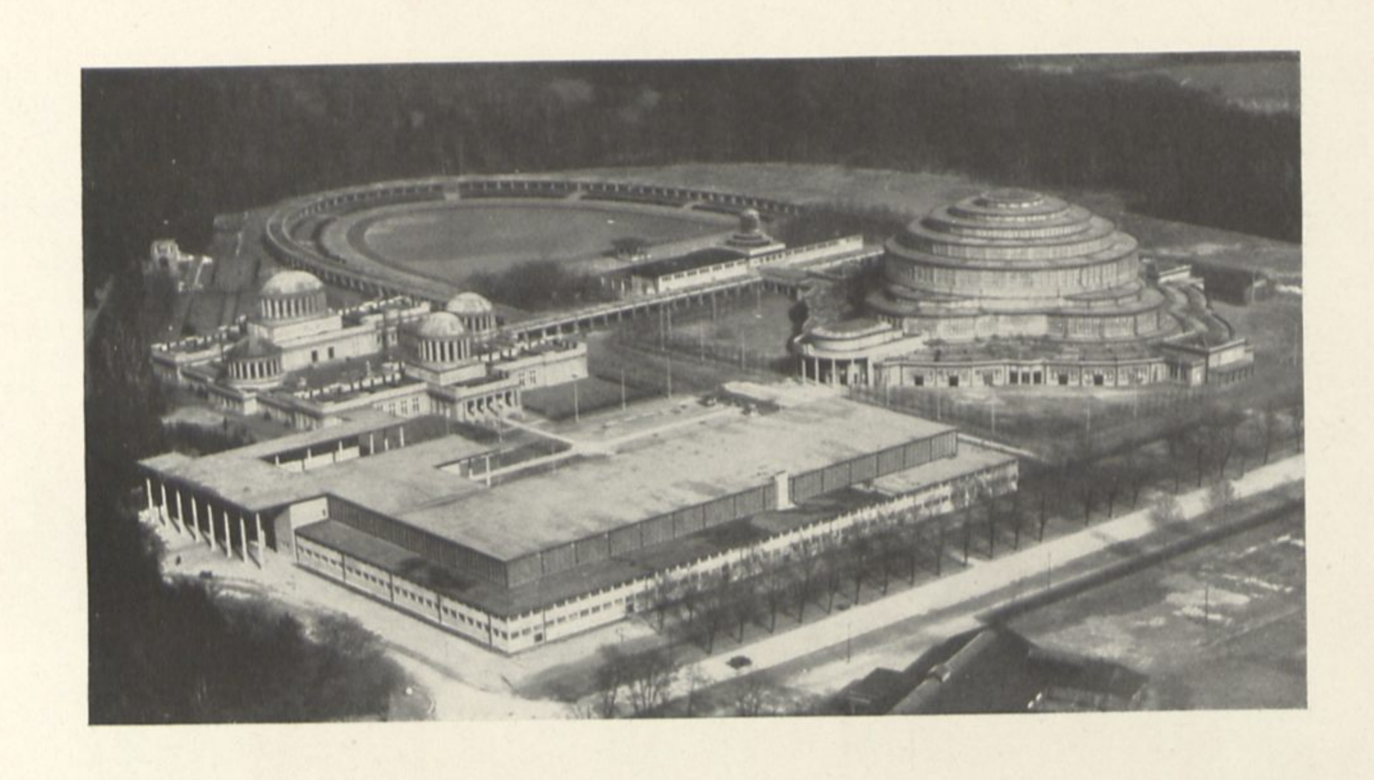
MESSEHOF BRESLAU
VORHOF AM HAUPTPORTAL DES AUSSTELLUNGS-GELÄNDES



HALLE DES MESSEHOFES BRESLAU



JAHRHUNDERTHALLE BRESLAU



AUSSTELLUNGS-GELÄNDE
AUS DER VOGELSCHAU

THEODOR EFFENBERGER

85



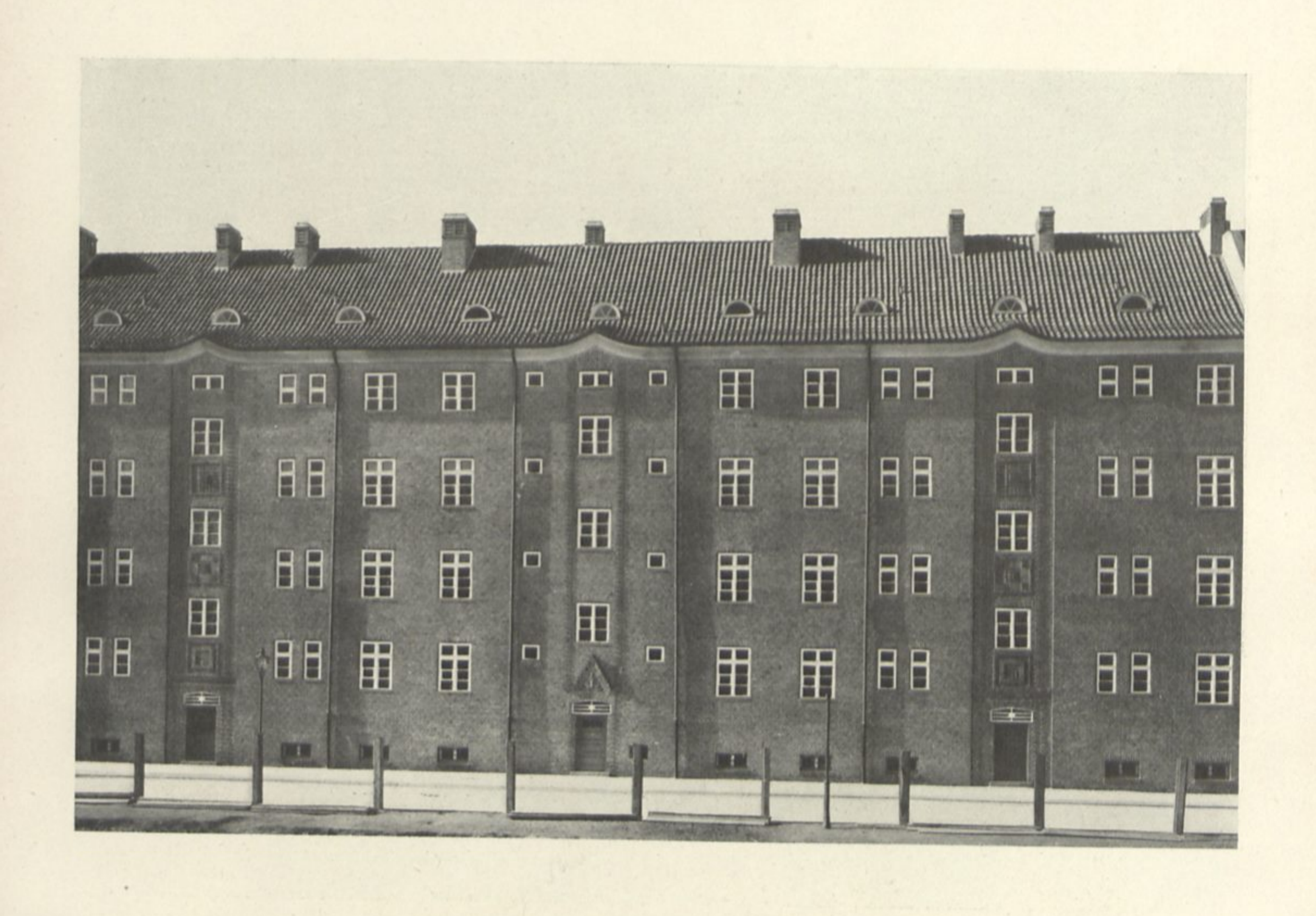
LANDHAUS DR. KONTNY, OBERNIGK



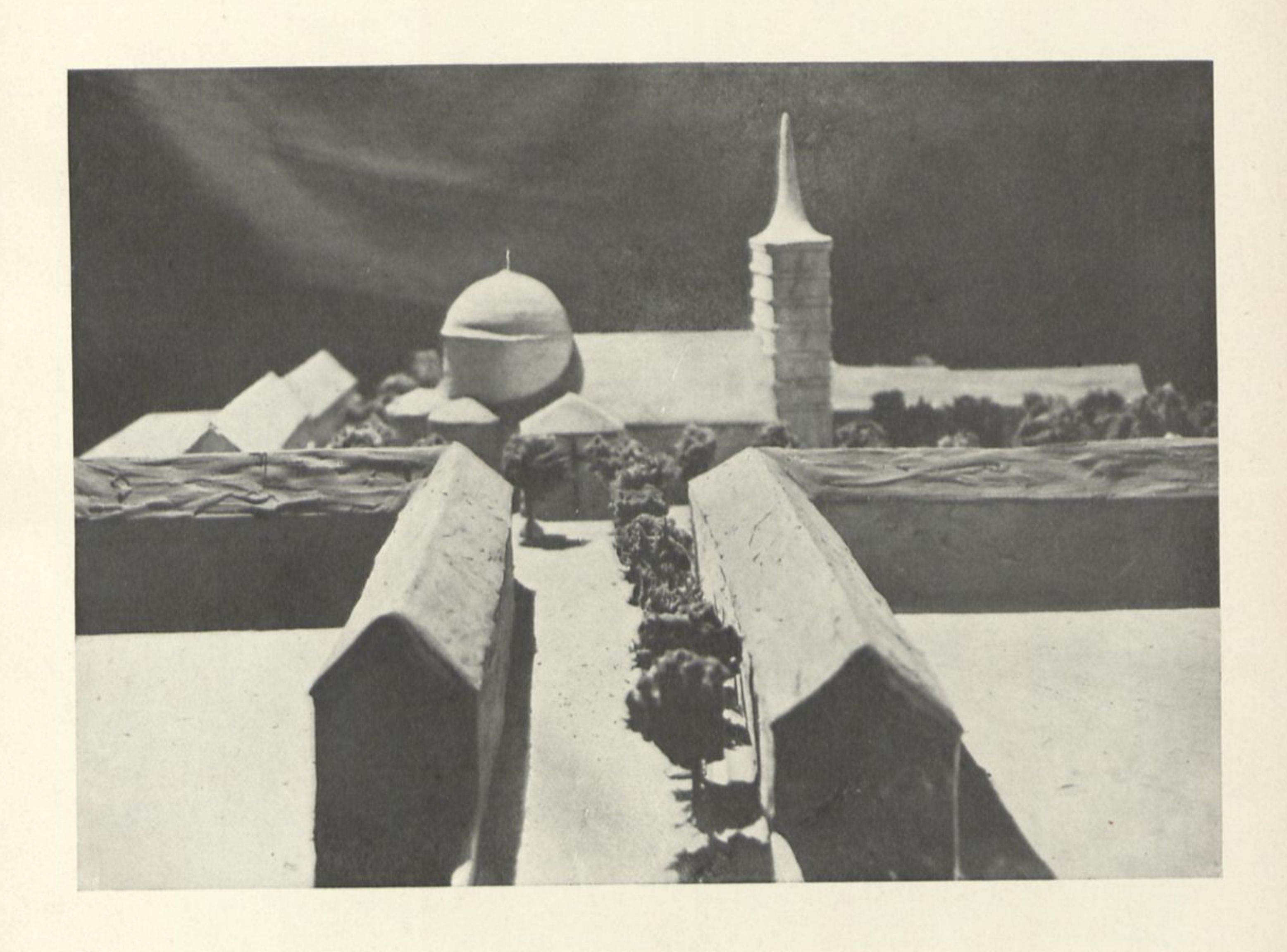
LANDHAUS DR. KONTNY, OBERNIGK



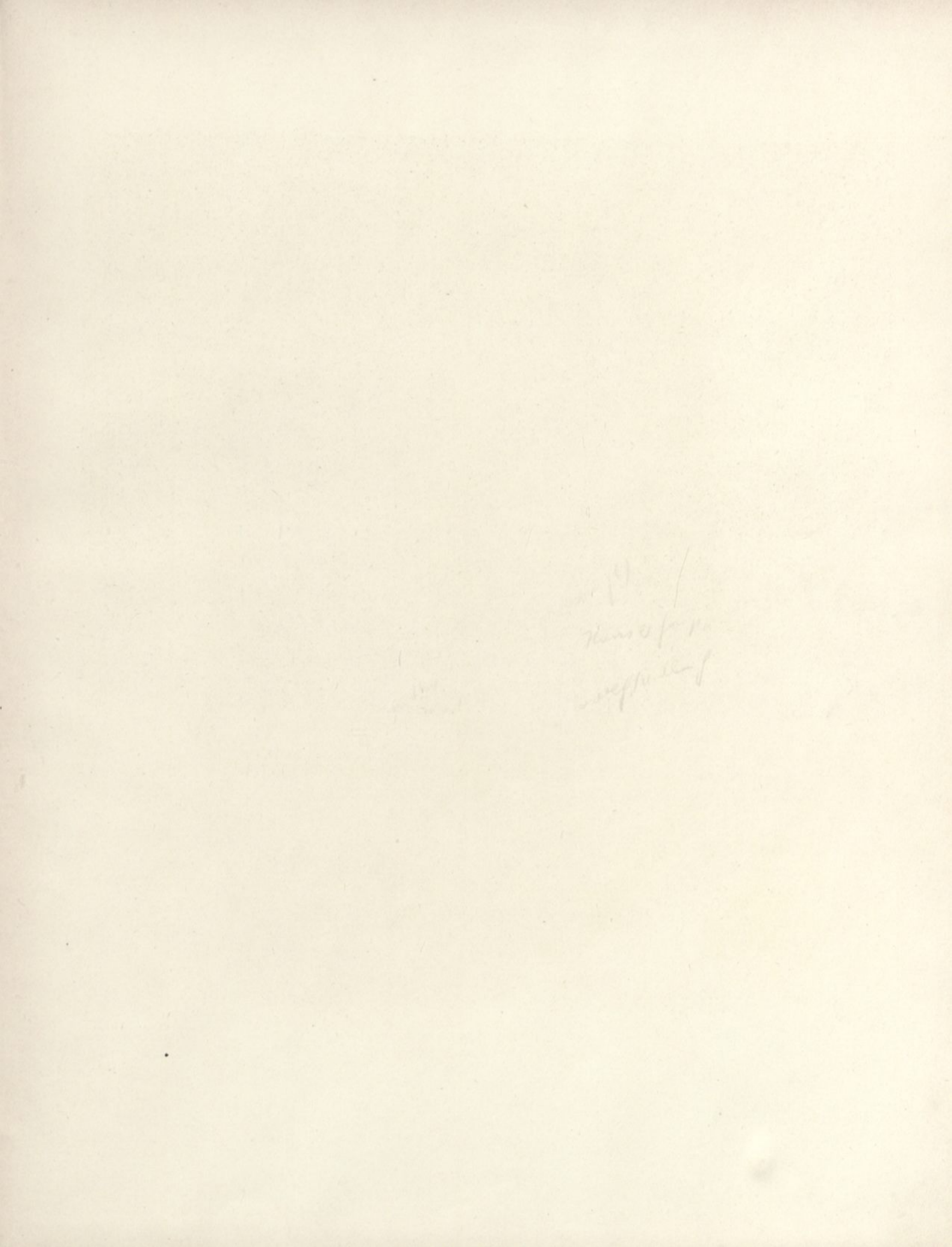
SIEDLUNG BRESLAU-PÖPELWITZ, HELLERWEG



HÄUSERGRUPPE DÜPPELSTRASSE, BRESLAU



SIEDLUNG BRESLAU–PÖPELWITZ
ENTWURF FÜR DIE ST. GEORG-PFARRKIRCHE



KÜNSTLER SCHLESIENS

Buch I ist das erste einer Reihe, die fortgesetzt wird. Das zweite Buch, das im Herbst 1925 erscheint, bringt die Künstler: Professor Bednorz, Professor v. Gosen, Professor Kalkreuth, Kowalski, Professor Moll, Nerlich, Tischler, Zimbal, Professor Poelzig und Professor Rading.

TITELZEICHEN KURT ARENDT

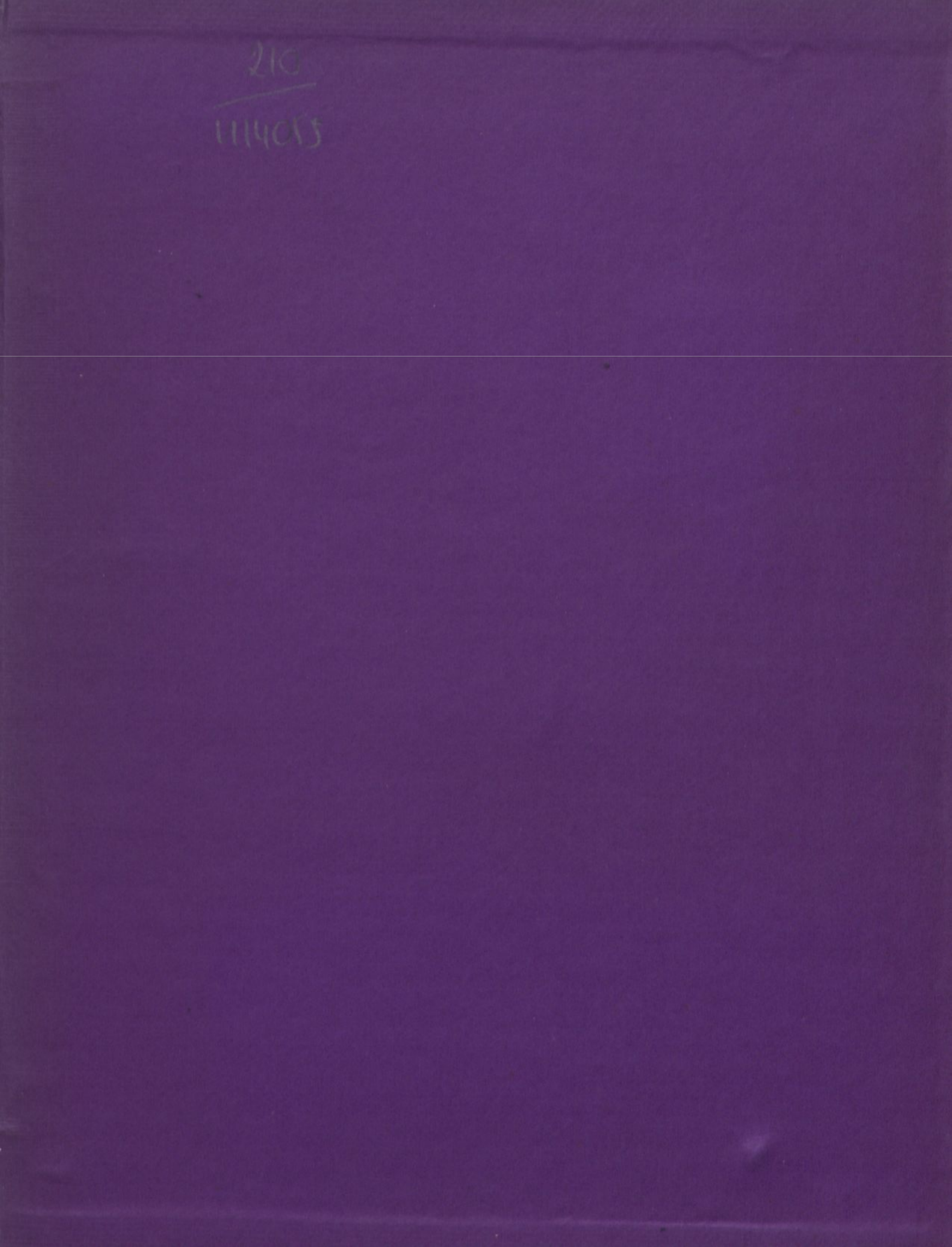
GESAMTE AUSSTATTUNG
FRIEDRICHDRUCK / GRASS, BARTH & COMP. BRESLAU

KLISCHEE-ANFERTIGUNG
CONRAD SCHÖNHALS BRESLAU

AUFNAHME AUF SEITE 84
AEROKARTOGRAPHISCHES INSTITUT BRESLAU

AUFNAHMEN AUF DEN SEITEN
36 – 39, 46, 54, 55, 57, 80, 81, 86 – 90
PHOTOGRAPH HEINRICH KLETTE BRESLAU

AUFNAHME AUF SEITE 82
PHOTOGRAPH WALTER SILBER


210


wrocław
POLITECHNIKA
BIBLIOTEKA GŁÓWNA
214650/1